МАСТАЦТВА

6 /2020
ЧЭРВЕНЬ

• ШВЭДАР ЯК ТВОР МАСТАЦТВА
• САПЁР У АРКЕСТРАВАЙ ЯМЕ
• ФЭСТ НА БЯСПЕЧНАЙ АДЛЕГЛАСЦІ
• ЗРАЗУМЕЛАЯ КІТАЙСКАЯ МУЗЫКА
• ПРА ВАЙНУ АД А ДА Я

16+

Выстава «Час памяці» (жывапіс, графіка, скульптура) з музейнага збору НЦСМ. Творы, якія ўвайшлі ў экспазіцыю праекта, прысвечанага 75-годдзю Вялікай Перамогі, былі набытыя папярэднікам Нацыянальнага цэнтра, а цяпер яго часткa – Музеем сучаснага выяўленчага мастацтва (1997–2015).

Уладзімір Слабодчыкаў. Мадонна. Бронза, мармур, ліццё. 1989.

8

40

48

30

Фестывальны пастскрыптум

На першай старонцы вокладкі:
Ігар Саўчанка. «1941».
Лічбавая фатаграфія, анімацыя. 2017—2020.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктарка ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першая намесніца дырэктаркі ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 9, 10, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). E-mail: art_mag@tut.by. www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 15.06.2020. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 590. Заказ 1280. Надрукавана ў ТАА «Альтиора Форте». Ліц. №02330/471 ад 29.12.14. 220072, г. Мінск, вул. Сурганава, д.11.

SUMMARY

The first summer 2020 issue of *Mastactva* begins with the rubric **Creative Industry**, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the projects Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus and The Voice of Culture, comments on the world's reaction to the pandemic and the world crisis with the quarantine and self-isolation proper to them in the sphere of art (***Opportunities for Artists during the Pandemic Period. Part III***, p. 3).
The **VISUAL ARTS** section opens with a major and topical **Theme**: Katsiaryna Kaliankievich considers how the total digitalization of all the spheres of life influences art institutions, museums in particular (***Museumification of Digital Art: Institutions, Collections, Conservation Experience***, p. 4). Then follow a number of materials of the section. **Our Foreigners** in June: the Polish Belarusian Malgorzata Dmitruk, an artist and designer, talking to Alesia Bieliaviets, discusses the different and common approaches adopted in Polish and Belarusian higher educational institutions of art and many other things (***Malgorzata Dmitruk: Freedom of Movement***, p. 8). To your attention is the **Cultural Layer** rubric and its June hero Jan Damel, a painter from Minsk. He was undeservedly getting scant attention, and now Zmitsier Monich brings him back into focus in connection with the artist's 240th birthday anniversary (***The Forgotten Name***, p. 13). The regular **Review**: Liubow Gawryliuk (***The ABC of War***, at the National Centre of Contemporary Art, p. 18).
The **MUSIC** section introduces the **Review** of June: Aliaksey Fralow analyzes the experience of music life and education in China (***Chinese Music. Metaphor and Reality***, p. 22). The **Dressing-room** of Mikhail Kanstantsinaw, a renowned percussionist and indefatigable and prolific musician in general, was visited by Alena Balabanovich, who prepared for the *Mastactva* readers a substantial talk with the musician (***A Pioneer of a Musician, or the Rose of the Chamber Festival***, p. 26). A **Review of the Music Dzmitry Padbiarezski Listened to** can be read on page 29.
The **CHOREOGRAPHY** of June is rich in international **Reviews and Critiques**: Sviatlana Ulanowskaya covers the choreography season in St Petersburg (***The Festival Postscript***, p. 30) and Tattsiana Ratabylskaya (Germany) looks at *Bluebeard* at the Tanztheater Wuppertal (***Coronavirus, Pina Bausch's Version***, p. 36).
The **THEATRE** section, as usual, carries a series of materials worthy of attention. The **Theme**: Zhana Lashkievich dwells upon the international competition "Theatre Exposed" (***One's Own Artist's Truth***, p. 40). At the end of the set, we shall have a glimpse **Through the Service Entrance** at **Viergunow's Theatre Anecdotes** on page 43.
In the **Review** rubric of the **CINEMA** section Anton Sidarenka gives an account of the 60th Krakow International Film Festival (***The Festival under the Symbol of COVID. Together but Autonomous***, p. 44).
The issue is concluded with **IN DESIGN** rubric about design and its remarkable representatives and events in the world and in Belarus: Ala Pigalskaya discusses the influence of design on society and the mode of life and vice versa (***The Design that Promotes Sustainable Development - What Is It?***, p. 48).

Магчымасці для мастакоў у эпоху **пандэміі**.

ЧАСТКА III. ЗША. ПРЫВАТНАЯ І НЕКАМЕРЦЫЙНАЯ ПАДТРЫМКА

Марына Гаеўская

З-за адмены мерапрыемстваў і каранціну актыўна дапамагае творцам прыватны сектар. Kickstarter стварыў архіў сайтаў для мастакоў — ад лепшых рэсурсаў для дыстанцыйнай працы і пераліку надзвычайных грантаў для пацярпелых ад крызісу да юрыдычнай дапамогі і рэкамендацый па прадухіленні прыпынення творчай практыкі. The Art Newspaper склала спіс рэсурсаў і фінансавай дапамогі, Нью-Ёркскі фонд мастацтваў выпускае выданне, дзе падрабязна апісваюцца надзвычайныя гранты і краўдфандынгавыя высілкі па аказанні дапамогі творчым людзям, якія страцілі даход.

Кааліцыя донараў заснавала фонд на 75 млн долараў (з часам ён вырас да 95 млн), каб дапамагчы некамерцыйным арганізацыям у галіне мастацтва, культуры і сацыяльнага абслугоўвання ў Нью-Ёрку, што пацярпелі ад пандэміі. Фонд рэагавання і ўздзеяння NYC Covid-19, якім кіруе фонд New York Community Trust, раздае гранты і беспрацэнтныя пазыкі малым і сярэднім некамерцыйным арганізацыям, каб дапамагчы ім забяспечыць патрэбнасці жыхароў горада і пакрыць страты, звязаныя з парушэннем культурніцкай дзейнасці. Сума грантаў вар'іруецца ад 8 да 250 тысяч долараў, а пазык — ад 100 тысяч да 3 млн. Каб мець права на атрыманне грошай, арганізацыя павінна быць некамерцыйнай, базавацца ў Нью-Ёрку і мець гадавы бюджэт да 20 млн долараў.

Фонд Хелен Франкенталер у Нью-Ёрку выдзеліць 5 млн на дапамогу мастакам і мастацкім арганізацыям, што пацярпелі ад каранавірусу. Першы раўнд фінансавання — сума ў памеры 500 тысяч долараў для Фонду сучаснага мастацтва, які накіроўвае надзвычайныя гранты мастакам для кампенсацыі страт даходу ў выніку адмены спектакляў і выстаў. 500 тысяч долараў было выдзелена на Фонд дапамогі мастакам, што прадаставіць прамыя гранты творцам, якія сутыкнуліся з цяжкасцямі, і 250 тысяч — на альянс невялікіх нью-ёркскіх мастацкіх арганізацый. Іншыя атрымальнікі будуць абраныя на працягу наступных трох гадоў па ўзгадненні з нацыянальнымі партнёрамі фонду.

Фонд Геці стварае фонд у 10 млн долараў для аказання эканамічнай дапамогі малым і сярэднім некамерцыйным музеям і іншым арганізацыям выяўленчага мастацтва ў акрузе Лос-Анджэлес, якія пацярпелі ад крызісу. Фонд будзе кіравацца Каліфарнійскім грамадскім фондам (CCF). Хоць дэталі яшчэ не ўдакладнены, Геці кажа, што гранты музеям і іншым мастацкім арганізацыям складуць ад 25 да 200 тысяч долараў. Паводле Джоан Вайнштэйн, прэзідэнткі Фонду Геці, большасць інстытуцыйных грантаў пойдуць арганізацыям з аператыўным бюджэтам менш за 10 млн долараў. Штогадовыя стыпендыі CCF для мастакоў, якія выдаваліся папярэднія тры дзесяцігоддзі, сёлета будуць перапрафіляваныя для аказання экстраннай дапамогі творцам.

Фонд амерыканскага мастацтва «Тэра» выдзеліў 8 млн долараў на пачатковы этап надзвычайнага фінансавання і другі этап пастаяннай дапамогі арганізацыям выяўленчага мастацтва, што пацярпелі ад пандэміі. Першы раўнд на агульную суму 4 млн долараў уключае 1 млн на пакрыццё аперацыйных выдаткаў культурных партнёраў у раёне Чыкага і падтрымку Фонду дапамогі мастацтву для Ілінойса, супрацоўніцтва паміж штатам Ілінойс, горадам Чыкага і шырокай супольнасцю філантропаў; 2,6 млн долараў для пакрыцця эксплуатацыйных выдаткаў музейных партнёраў ЗША і агульнанацыянальных арганізацый па абслугоўванні мастацтва; 400 тысяч долараў на эксплуатацыйныя выдаткі асобных міжнародных музеяў, якія былі партнёрамі фонду. Другі раўнд дапамогі (да 4 млн долараў) будзе накіраваны ў музеі ЗША на працягу наступных двух гадоў — для фінансавання праектаў, заснаваных на музейных калекцыях, і для арганізацыі выстаў амерыканскага мастацтва.

Фонд Вілема дэ Кунінга, Фонд Хелен Франкенталер, Фонд Тэйгера і Фонд Сая Твомблі (усе знаходзяцца ў Нью-Ёрку) заснавалі праграму грантаў на надзвычайную дапамогу ў памеры 1,25 млн долараў для неаплатных работнікаў візуальных мастацтваў у Нью-Ёрку, Нью-Джэрсі і Канектыкуце, якія адчуваюць фінансавыя цяжкасці праз крызіс Covid-19. Праграма будзе ажыццяўляцца ў партнёрстве з некамерцыйным Нью-Ёркскім фондам мастацтваў. Гранты ў памеры дзвюх тысяч долараў кожны пойдуць фрылансерам, кантрактным архіварыусам, арт-менеджарам, асістэнтам мастака / фатографа, каталагізатарам, спецыялістам па лічбавым актывам, сканерам / дыгітайзерам выяў і рэгістратарам. Кандыдаты павінны прад'явіць доказы пражывання ў адным з трох штатаў, мець вопыт працы ў галіне выяўленчага мастацтва не менш за пяць гадоў і быць у стане давесці крытычную фінансавую патрэбнасць у сувязі са стратай даходу, непасрэдна звязанага з пандэміяй.

Донарская праграма «Anonymous Was a Woman» (AWAW) / «Ананім быў жанчынай» абвесціла пра тэрміновы грант на агульную суму 250 тысяч долараў для падтрымкі мастачак, якія адчуваюць фінансавыя цяжкасці ў выніку пандэміі. Сумы грантаў будуць вар'явацца да 2,5 тысяч долараў, іх могуць атрымаць аўтаркі ва ўзросце 40+. «Anonymous Was a Woman» таксама прапаноўвае дзесяць грантаў у памеры 25 тысяч долараў у год для жанчын-мастачак ва ўзросце 40+.

Фонд Fulcrum, якім кіруе музей сучаснага мастацтва 516 ARTS у Альбукерке, штат Нью-Мексіка, у якасці партнёра ў межах Рэгіянальнай праграмы рэгрантынгу Фонду візуальных мастацтваў імя Эндзі Уорхала раздае гранты ў памеры 1000 долараў 60 мастакам у радыусе 80 міляў ад Альбукерке, якія страцілі даход у выніку пандэміі. Кандыдатам прапанавана даслаць рэзюмэ, прыклады іх твораў і заяву, у якой апісваецца, як каранавірус паўплываў на іх фінансавы статус.

Некамерцыйны Фонд ахоўнай сеткі прапаноўвае гранты ў памеры да 500 долараў на чалавека ў месяц мастакам Bay Area ў Каліфорніі, якія зарабляюць на жыццё ў афлайне на мерапрыемствах, якія былі адменены, і ва ўстановах, зачыненых падчас пандэміі. Атрымальнікам грантаў трэба пацвердзіць свае творчыя здольнасці на працягу апошніх шасці месяцаў, яны не павінны мець права на дапамогу па беспрацоўі і мусяць атрымліваць даход менш за 1000 долараў на працягу апошніх 30 дзён. Спонсарам фонду з'яўляецца мясцовая некамерцыйная арганізацыя «Перакрыжаванне мастацтваў».

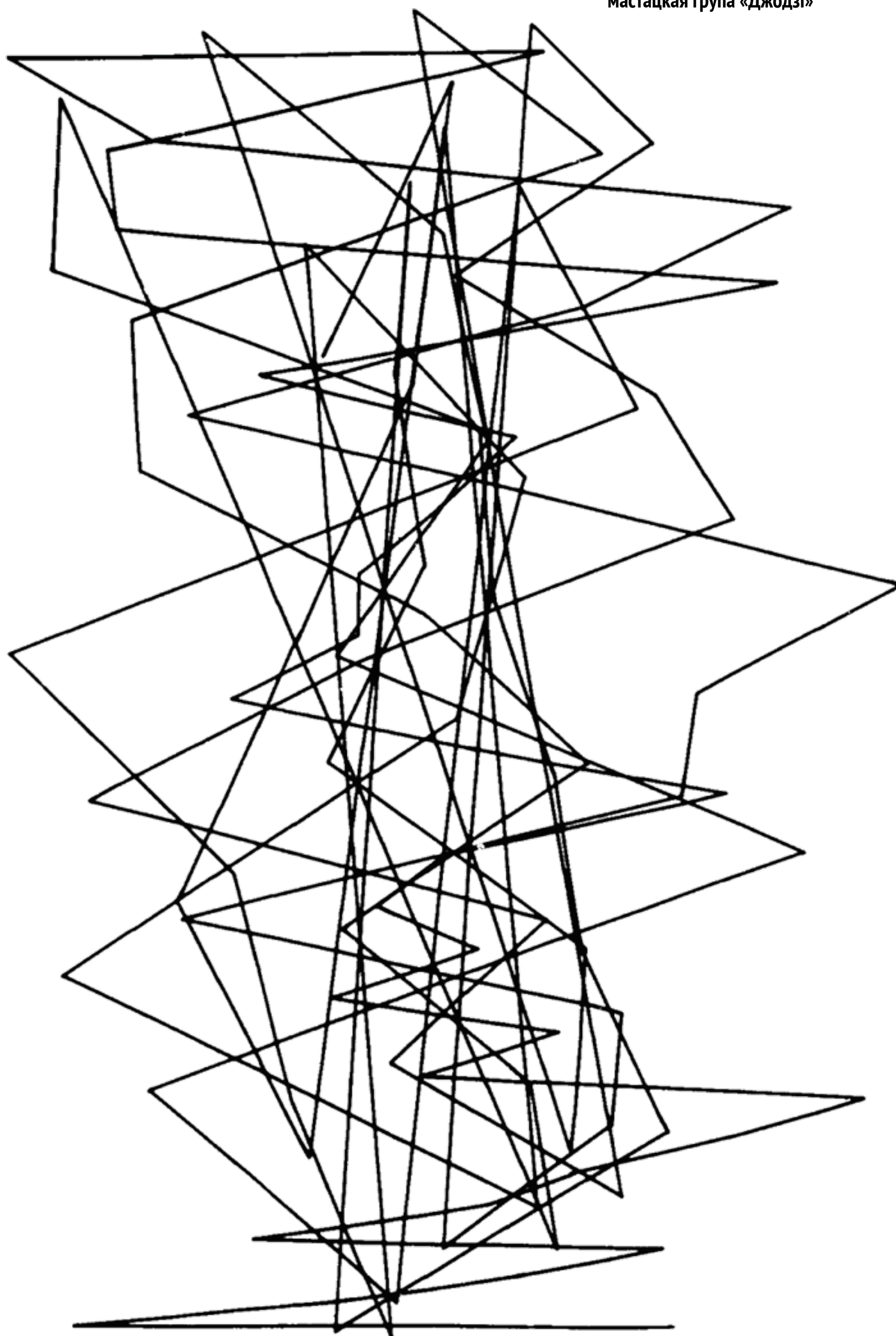
Фонд дапамогі фрылансерам прапаноўвае амерыканскім фрылансерам гранты ў памеры да 1000 долараў на сям'ю. Гранты будуць пакрываць асноўныя выдаткі, якія не забяспечваюцца дзяржаўнымі праграмамі дапамогі, уключна з арэндай, аплатай харчавання і камунальных паслуг.

Фонд сучаснага мастацтва дае стыпендыі ў памеры ад 500 да 2500 долараў мастакам, якія сутыкнуліся з немагчымасцямі прадэманстраваць свае творы публіцы, калі ім не хапае часу для пошуку іншых крыніц фінансавання і яны нясуць непрадбачаныя ці не прадугледжаныя ў бюджэце выдаткі на праекты, блізкія да завяршэння, з запланаванымі тэрмінамі правядзення.

Савет Desert X заснаваў фонд надзвычайнай дапамогі (памер на сённяшні дзень складае 34 тыс. долараў) для аднаразовай грашовай дапамогі на выпадак надзвычайных абставін у памеры 1000 долараў для мастакоў, што жывуць у Паўднёвай Каліфорніі. Пры гэтым сродкі, якія трапляюць у фонд, не будуць абкладацца падаткам, а гранты будуць накіраваны мастакам, чый эканамічны стан пацярпеў з-за блакіровак, закрыцця выстаў і музеяў, а таксама страты камісійных і працоўных месцаў у выніку высілкаў па стрымліванні пандэміі. М

Музеефікацыя лічбавага мастацтва: інстытуты, калекцыі, вопыт кансервацыі

«Вы вельмі блізкія да чалавека, калі зазіраеце на працоўны стол яго камп'ютара».
Дзірк Паесманс, мастацкая група «Джодзі»



1.

Кацярына Калянкевіч

Татальная дзігіталізацыя ўсіх сфер жыцця чалавека не ставіцца пад сумнеў і з'яўляецца відавочным фактам. Анлайн-трансляцыя, анлайн-тэатр, анлайн-музей... Усё гэта рэаліі 2020 года, што дэманструюць выключную і безумоўную віртуалізацыю сучаснай рэальнасці. Хуткасць укаранення тэхналагічных інавацый імклівая. У найбуйнейшых універсітэтах ЗША і Еўропы ўжо ў 1970-я, а на тэрыторыі постсавецкай прасторы зусім нядаўна, пытанні культурнага і сацыяльнага ўплыву новых медыя і інфармацыйных тэхналогій сталі ключавымі і паспрыялі нараджэнню новага міждысцыплінарнага напрамку ў гуманітарыстыцы — Digital Humanities, або лічбавай гуманітарыстыкі (існуюць 800 варыянтаў азначэнняў). «Лічбавая культуралогія», «лічбавая гісторыя», «лічбавая археалогія», «лічбавы фемінізм», «лічбавая педагогіка», «лічбавая эстэтыка» і г.д. — няпоўны пералік даследчых напрамкаў DH, у праблемнае поле якога, натуральна, уваходзіць і праблема лічбавай культурнай спадчыны. Міждысцыплінарнасць, інтэграцыя тэхналогій, навукі і мастацтва ў арт-практыцы — з'явы далёка не сённяшняга дня і маюць даўнюю гісторыю, аднак у апошнія паўстагоддзя гэтыя працэсы інтэнсіфікаваліся і сталі ключавымі асаблівасцямі contemporary art. Мабыць, таму адной з самых распаўсюджаных формаў апісання сучаснага мастацкага артэфакта з'яўляецца паняцце «mixed media» ў яго шырокім разуменні. Канвергенцыя тэхналогій, навукі і мастацтва дала штуршок развіццю тэхнагеннага мастацтва ў пачатку XX стагоддзя, а на сучасным этапе фармуе дзве новыя яго галіны — Digital art (лічбавае мастацтва) і Science art (сайнс-арт). Прайшоўшы, як і ўсе інавацыйныя формы мастацтва, стадыю эксперыменту і ў нейкай меры «непрыняцця» з боку традыцыйных арт-інстытутаў, сёння такога кшталту артэфакты займаюць пачэснае месца ў музейных фондах як частка культурнай спадчыны.

Digital art. Тэорыя. Кароткі канспект

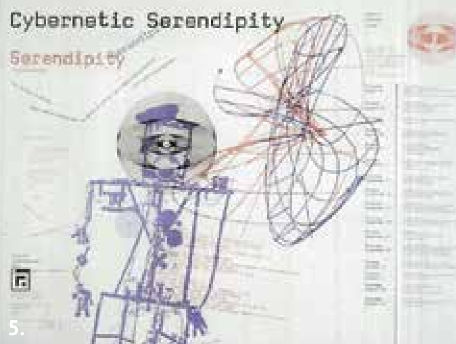
Digital art — лічбавае мастацтва (сінонімы: media art, new media art) — існуе ўжо больш за 60 гадоў. Самая першая выстава графічных работ, згенераваных камп'ютарам, «Georg Nees: Computergrafik», адбылася ў Германіі ў лютым 1965-га (кампанія «Siemens», Erlangen, Studiengalerie der TH Stuttgart — пазней University of Stuttgart), за два месяцы да выставы A. Michael Noll і Bela Julesz у галерэі Howard Wise у Нью-Ёрку, якая пазіцыянавалася як першая. Ад ранніх эксперыментаў (звычайна графічных камп'ютарных абстракцый) да буйнафарматных мультымедыйных інсталяцый — digital art развіўся ў шырокую, разгалінаваную вобласць contemporary art. Адзінства ў навуковых дыскусі-

ях з нагоды таго, што лічыць творам дзігітальнага мастацтва, якія формы або віды яно ўключае, безумоўна, няма. Аднак відавочна: у яго рамках можна вылучыць дзве зоны — утылітарную (лічбавыя тэхналогіі выкарыстоўваюцца як інструмент для твораў традыцыйных відаў мастацтва, напрыклад фатаграфіі) і мастацка-прадуктыўную, да якой можна аднесці ўсе інавацыйныя формы. Вядомая амерыканская даследчыца лічбавага мастацтва і адна з першых куратарак Крысціяна Пол уключае ў сферу арыгінальнага computer art «дзігітальныя інсталяцыі, віртуальную рэальнасць, сеткавае мастацтва, дзігітальны фільм,

2.

відэа, анімацыю, софт-арт, музычныя энвайранменты». Беларуская даследчыца Наталля Агафонава ў якасці асноўных разнавіднасцей называе «камп'ютарную графіку, анімацыю (і іншае), інтэрактыўную інсталяцыю, віртуальную інсталяцыю, net art».
У цэлым можна класіфікаваць разнавіднасці лічбавага мастацтва наступным чынам:
— «перыферыйная падгрупа», або «камп'ютарныя рамёствы», своеасаблівыя лічбавыя інварыянты традыцыйных відаў мастацтва — камп'ютарная графіка, анімацыя і г.д.;
— мастацкія практыкі, якія мяжуюць з праграмаваннем (да іх можна аднесці software art (мастацтва праграмнага забеспячэння), information visualization (інфармацыйная візуалізацыя), algorithmic art (алгарытмічнае мастацтва) і інш.;
— «прасторавыя» формы — інсталяцыі (віртуальная рэальнасць, мультымедыйныя інсталяцыі і г.д.);
— перфарматыўныя практыкі — мультымедыйныя перформансы;
— сеткавае мастацтва, net art, выкарыстоўвае інтэрнэт і як тэхналогію стварэння работы, і як асяроддзе экспанавання.
У выпрацоўцы сваёй унікальнай мовы і эстэтычнай своеасаблівасці digital art абапіраецца на пошукі ХХ стагоддзя. Паводле Крысціяны Пол, «лічбавае мастацтва не ўзнікла ў гісторыі мас-

4.

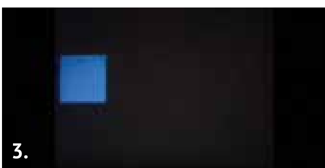
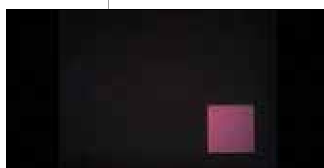


5.

тацтваў з вакууму; яно цесна звязана з мастацкімі плынямі папярэдніх перыядаў, у прыватнасці з дадаізмам, "Флюксусам" і канцэптуальным мастацтвам», згадаем таксама кінаэксперыменты школы Баўхаўз, працы Вернера Графа, Вальтэра Рутмана, у якіх ужо фармаваліся падобныя візуальныя рашэнні. Форма сінтэтычнага мастацкага прадукту — мультымедыйнага, інтэрактыўнага, «тэмпаральнага, працэсуальнага, варыятыўнага, нематэрыяльнага, эфемернага» (A. Dekker) — выкрышталізавалася ў сучасным мастацтве праз адмову ад аб'ектнасці дзеля эстэтычнай каштоўнасці самой ідэі, канцэпту.
Шлях музеефікацыі лічбавага мастацтва можна паказаць наступным чынам:
1) рэпрэзентацыя першых мастацкіх артэфактаў у выставачным працэсе (першыя выставы),
2) узнікненне спецыялізаваных сеткавых рэсурсаў і супольнасцей для дыстрыбуцыі, дакументацыі твораў лічбавага мастацтва, якія становяцца першымі аналітычнымі і архіўнымі платформамі,
3) зацвярджэнне акадэмічных адукацыйных праграм,
4) з'яўленне фестываляў, біенале, форумаў і сімпозіумаў,
5) арганізацыя спецыялізаваных цэнтраў з навукова-даследчай і тэхналагічнай базай, адукацыйнай праграмай,
6) музейная кансервацыя і прыватнае калекцыянаванне.

Выставы, праграмы, сеткавыя рэсурсы

У 1960-я — пачатку 1970-х паўстала першая хваля цікавасці да камп'ютарных тэхналогій у творцаў. Гэта перыяд развіцця кібернетычнага мастацтва. Пасля выставы ў Германіі першая буйная міжнародная экспазіцыя электроннага, кібернетычнага і камп'ютарнага мастацтва «Cybernetic Serendipity» адбылася ў Institute of Contemporary Arts (ICA) у Лондане з 2 жніўня па 20 кастрычніка 1968 года. Галоўнай канцэпцыяй стала вызначэнне ролі кібернетыкі ў сучасным мастацтве. Экспазіцыя ўключала ў сябе «робатаў, паэзію, музыку і машыны, якія малявалі і г.д.». У 1968 годзе выстава «Software» праходзіць ужо ў Нью-Ёрку ў Яўрэйскім музеі. Але да сярэдзіны 1970-х гэтая кароткая куратарская ініцыятыва згасае ў сувязі з тым, што, па словах даследчыкаў Марка Трыба і Рэены Яны, «тэхналогіі сталі асацыявацца з капіталізмам і вайной у В'етнаме».
Другая хваля пачынаецца ўжо ў сярэдзіне 1990-х — з распаўсюджваннем інтэрнэту. Менавіта ў гэты перыяд узнікаюць першыя анлайн-супольнасці і спецыялізаваныя сеткавыя рэсурсы, якія з'яўляюцца найважнейшымі крыніцамі інфармацыі і аналітыкі. Сярод іх (adaweb, runme.org, faces, the thing, encart, web net museum, mediaartarchive.org.ua, C3, dada.compart) варта адзначыць рэсурс rhizome.org, найважнейшы для дакументацыі і архівавання дзігітальных мастацкіх артэфактаў, што з 2003 года мае пастаяннае

3.

6.

месца афлайн — New Museum у Нью-Ёрку. Ён існуе пры падтрымцы некалькіх фондаў, яго кураторская і менеджарская групы ініцыююць такія важныя з даследчага пункту гледжання праекты, як, напрыклад, «Анталогія сеткавага мастацтва», дзе апісаны 100 твораў net art, якія ілюструюць яго гісторыю, з 1980-х па 2010-я. Многія з гэтых праектаў захаваліся толькі ў дакументацыі.
Першыя акадэмічныя ўніверсітэцкія праграмы, прысвечаныя ўзаемадзеянню мастацтва і тэхналогій, з'яўляюцца ўжо ў канцы 1970-х. Адна з самых ранніх — Interactive telecommunications program (ITP) у Нью-Ёркскім універсітэце (1979). Праз шэсць гадоў, у 1985-м, адкрываецца Massachusetts Institute of Technology's Media Lab. Сёння розная роду праграмы ў галіне дзігітальнага і ўвогуле сучаснага тэхнагеннага мастацтва існуюць у многіх універсітэтах Еўропы, ЗША і Азіі. На тэрыторыі постсавецкай прасторы ў якасці прыкладу можна прывесці першую ў Расіі найноўшую магістарскую праграму «Art & Science» універсітэта ІЦМА.

Фестывалі і біенале

У канцы 1970-х з'яўляюцца і спецыялізаваныя фестывалі. Адзін з самых значных і найстарэйшых — Ars Electronica (Лінц Аўстрыя), упершыню праведзены ў 1979 годзе. З 1987-га ён праходзіць штогод на конкурснай аснове. Галоўны прыз — «Залатая Ніка» — свайго роду «Оскар» у галіне лічбавых мастацтваў. Тэма фэсту пастаянна мяняецца, але агульная канцэпцыя застаецца: «Што новыя тэхналогіі значаць для нас?».
Усе падзеі старанна дакументуюцца, і сёння вэб-сайт фестывалю ўяўляе з сябе ў тым ліку і агульнадаступны архіў, дзе каталагізавана звыш 75 000 твораў, пачынаючы з 1979 года.
Акрамя гэтага, ужо больш за 30 гадоў у Германіі праходзяць два знакавыя фэсты: Transmediale (Берлін) і EMAF (European Media Art Festival, Аснабрук).
Фестывальная геаграфія ахоплівае ўсе кантыненты, пералічу толькі асобныя з форумаў: CLICK (Данія), ADAF (Афіны, Грэцыя), The Media Art Festival (Рым, Італія), Computer Space Forum (Сафія, Балгарыя, адзін з найстарэйшых фестываляў). У краінах Азіі — Microwave International New Media Arts Festival, Clockenflap (Ганконг, Кітай), Japan Media Arts festival. У краінах Паўднёвай і Паўночнай Амерыкі — FILE (Сан-Паўлу, Бразілія), FAD (Белу-Арызонце, Бразілія), Bienal de Artes Mediales de Santiago (Сант'яга, Чылі), Images Festival (Таронта, Канада), Festival Transitio MX (Мехіка, Мексіка), 01SJ Biennial (Сан-Хасэ, ЗША), Boston Cyberarts Festival (Бостан, ЗША).
Найбуйнейшае біенале сучаснага тэхнагеннага мастацтва (лічбавае, медыямастацтва, сайнс-арт) WRO Biennale праходзіць у польскім Вроцлаве і з'яўляецца адной з самых значных мастацкіх падзей у Цэнтральнай Еўропе.
Акрамя фестываляў, існуюць шматлікія сімпозіумы (напрыклад, SIGGRAPH у ЗША, ISEA у Канадзе), навуковыя канферэнцыі прысвечаныя ў тым ліку і праблемам кансервацыі твораў лічбавага мастацтва (напрыклад, штогадовая міжнародная канферэнцыя «MAP»(Media Art Preservation Conference, Музей Людвіга, Будапешт, Венгрыя) і іншыя.
Фестываль або біенале, якія адначасова з'яўляюцца і выставай, і мастацкай лабараторыяй, і дыскусійнай пляцоўкай для тэарэтыкаў, — найважнейшыя інстытуцыйныя формы рэпрэзентацыі, дыстрыбуцыі і музеефікацыі лічбавага мастацтва.

Цэнтры

На базе многіх буйных фестываляў і біенале (да прыкладу, згаданыя Ars Electronica, Transmediale) фармуюцца спецыялізаваныя мастацкія цэнтры з добрым тэхнічным абсталяваннем; яны займаюцца стварэннем (ладзяць рэзідэнцыі і лабараторыі для мастакоў), экспанаваннем, дакументацыяй, каталагізацыяй і кансервацыяй арт-аб'ектаў. Важным складнікам працы такіх цэнтраў з'яўляюцца розныя формы адукацыйных праграм як для прафесійнай, так і аматарскай супольнасці.
Адна з самых першых і вялікіх еўрапейскіх пляцовак — Цэнтр мастацтваў і медыятэхналогій ZKM (Карлсруэ, Германія), заснаваны ў 1989 годзе з мэтай «працягнуць развіццё класічнага мастацтва ў лічбавую эпоху». Таму часам яго называюць электронным або лічбавым Баўхаўзам. У сваю ідэалагічную праграму цэнтр уключае вельмі важны пункт: «метады і практыкі захавання лічбавай культурнай спадчыны», што адпавядае задачам музейнага ўзроўню. На сённяшні дзень ZKM валодае адной з самых буйных калекцый відэа-арту ў Еўропе і самай

7.

вялікай калекцыяй камп'ютарнага мастацтва ў свеце. Агульная колькасць твораў налічвае 8000 адзінак, з многімі з іх можна пазнаёміцца ў адкрытым доступе на сайце.
Сёння такія цэнтры можна сустрэць у многіх краінах свету. Напрыклад, у ЗША аднымі з першых арганізацый такога кшталту з'яўляюцца Zero 1 (Сан-Хасэ), Eyebeam atelier, Bitforms (Нью-Ёрк); у Японіі — ICC, які валодае ўласнай калекцыяй. У краінах Еўропы можна назваць іспанскі MECAD (Барселона), у Вялікабрытаніі і Шатландыі — New Media (Эдынбург), FACT (Ліверпуль), Digital Media Institute (Лондан); вядомы цэнтр у Славеніі — Ljubljana Digital Media Lab (Любляна); у Нідэрландах — V2 (Ратэрдам), WAAG (Амстэрдам); у Фінляндыі — MUU (Хельсінкі) і інш. Сёння многія буйныя цэнтры адкрываюцца і ў Кітаі. Шырокі спектр супольнасцей, арт-інстытуцый, акадэмічных адукацыйных і навуковых праграм, фестываляў і выстаў спрыяюць стварэнню новых артэфактаў лічбавага мастацтва, якія патрабуюць захавання — як частка культурнай спадчыны.

Музейныя калекцыі

У буйныя музеі лічбавае мастацтва патрапіла ў сярэдзіне 1990-х. Першым творам, набытым для музейнага збору, стаў сеткавы праект Дугласа Дэвіса «Першая калектыўная прапанова» (1994). Яго купіў музей амерыканскага мастацтва Уітні ў 1995 годзе. Крыху раней, у пачатку 1990-х, некаторыя вядомыя музеі ЗША сталі рэарганізоўваць свае навуковыя аддзелы і ствараць новыя — з улікам узнікнення альтэрнатыўных мастацкіх практык. Напрыклад, у 1990 годзе ў SFMOMA адкрываецца аддзел медыямастацтваў, у 2000-м музей Уітні запрашае Крысці-

8.

яну Пол, цяпер адну з самых вядомых куратарак і аўтарку кніг па лічбавым мастацтве, узначаліць такі аддзел.
Сёння ў зборы практычна кожнага буйнога музея сучаснага мастацтва ў свеце (спіс велізарны!) фігуруюць тыя ці іншыя формы і віды лічбавага і, шырэй, тэхнагеннага арту. У апошнія гады музеі, якія валодаюць зборамі твораў класічнага мастацтва, актыўна папаўняюць свае калекцыі, адкрываючы новыя раздзелы. Напрыклад, Дзяржаўны музей выяўленчых мастацтваў імя А.С. Пушкіна (Масква, Расія), што пачаў збіраць калекцыю медыямастацтва зусім нядаўна, у 2018 годзе распрацаваў вельмі важны і каштоўны дакумент «Рэгламент прыёму ў пастаяннае карыстанне, захоўвання, уліку і апісання музейных прадметаў, якія адносяцца да калекцыі кіна-, медыя- і лічбавага мастацтва», што канчаткова замацоўвае за яшчэ зусім нядаўна «непрынятым» лічбавым артэфактам статус музейнага экспаната.
Аднак шлях ад першага твора да буйных збораў расцягнуўся на пару дзесяцігоддзяў, і галоўнай перашкодай было і застаецца вострае пытанне пра методыкі захоўвання і рэстаўрацыі такіх «рэчаў», многія з каторых па сваёй сутнасці супярэчаць традыцыйным музейным каштоўнасцям (унікальнасць, адзінкавасць, матэрыяльнасць, нязменнасць). Адной з асаблівасцей лічбавага мастацтва з'яўляецца інтэрактыўнасць, то-бок удзел гледача. Мастацкая значнасць такога твора неаддзельная ад дзеяннаў рэцыпіента. Як захаваць яго ў паўнавартасным выглядзе? Перфарматыўны характар сеткавага мастацтва і яго агульнадаступнасць найбольш абцяжарваюць калекцыяніраванне. Якую матэрыяльную каштоўнасць мае аб'ект, даступны ўсім?
Галоўная складанасць захоўвання лічбавага мастацтва заключаецца ў першую чаргу ў яго хуткім тэхнічным старэнні. Традыцыйная музейная кансервацыя прадугледжвае ўтрыманне аб'екта ў нязменным выглядзе. У выпадку з лічбавым мастацтвам адбываецца наступнае. Твор, які ўяўляе з сябе файл дадзеных, зафіксаваны на матэрыяльным носьбіце, мяркуе пэўнае абсталяванне і праграмнае забеспячэнне для прайгравання. У музейных калекцыях лічбавае мастацтва на сённяшні дзень прадстаўлена на такіх носьбітах, як лазерныя дыскі і флэш-карты, тэрмін эксплуатацыі якіх ад 20 да 100 гадоў. Аднак сама камп'ютарная тэхніка абнаўляецца з такой хуткасцю, што чытанне інфармацыі з гэтых носьбітаў становіцца немагчымым раней, чым яны фізічна састарэюць. Сеткавае мастацтва моцна залежыць ад змен сеткавага асяроддзя. Структура некаторых праектаў (напрыклад, праца Аляксея Шульгіна «Спасылка Х») заснавана на выкарыстанні спасылак на іншыя вэб-сайты, якія з цягам часу перастаюць функцыянаваць і ў творы вельмі хутка з'яўляюцца свайго роду «асыпкі» або «страты».
Першымі загаварылі пра неабходнасць новых падыходаў да ўтрымання твораў лічбавага мастацтва не музеі, а спецыялізаваныя цэнтры і сеткавыя супольнасці, зацікаўленыя ў захаванасці сваіх калекцый. У 1999 годзе пад эгідай фонду Саламона Гугенхайма быў распрацаваны праект «Сетка зменлівых медыя» («Variable Media Network»), што аб'яднаў некалькі музеяў і незалежных кансультантаў. У рамках гэтага праекта былі прапанаваныя альтэрнатыўныя методыкі кансервацыі, якія паспяхова ўжываюцца сёння ў музейнай практыцы. Напрыклад, блізкі да традыцыйнай кансервацыі спосаб міграцыі, або перамяшчэння (migration), то-бок перанос на іншы, больш сучасны тып носьбіта са зьяненнем фармату дадзеных для прайгравання на новым абсталяванні. Для ўспрымання лічбавага твора гэта не грае істотнай ролі, аднак у рамках традыцыйнай музейнай тэорыі адбываецца стварэнне копіі, ніколі не роўнай арыгіналу. Другі метад — эмуляцыя (emulation): аднаўленне ці своеасаблівая імітацыя на новым абсталяванні старога праграмнага забеспячэння, у якім стваралася дадзеная праца. У тым выпадку, калі два гэтыя метады немагчымыя, музейныя куратары прапануюць самы радыкальны спосаб аднаўлення твора — метад рэінтэрпрэтацыі, які, па сутнасці, з'яўляецца актам сутворчасці мастака і музейнага супрацоўніка. Гэты спосаб выклікае найбольш гарачыя спрэчкі, аднак ён быў паспяхова ўжыты, напрыклад, у выпадку рэстаўрацыі ўжо згаданай сеткавай працы Дугласа Дэвіса «Сусветная першая калектыўная прапанова» (1994).

А што ў Беларусі?

Адзін з першых форумаў, прысвечаных сеткаваму мастацтву, прайшоў у Мінску ў 2001-м, практычна праз пяць гадоў пасля яго з'яўлення на міжнароднай арт-сцэне. Пэўны час існаваў штогадовы Мінскі міжнародны фестываль лічбавага мастацтва «Terra Nova» (апошні фэст прайшоў у 2013-м). Галоўнай сваёй задачай арганізатары ставілі «развіццё камп'ютарнай графікі і мультымедыямастацтваў». Гэтыя факты сведчаць пра безумоўны інтарэс да формаў лічбавага арту ў Беларусі. Аднак такіх аб'ектаў ствараецца вельмі мала, а сітуацыя з захоўваннем артэфактаў не толькі сучаснага тэхнагеннага, але і contemporary art у розных формах, напрыклад інсталяцыйнай, складаная. У асноўным у музеях краіны можна ўбачыць калекцыі традыцыйных відаў мастацтва, нават фатаграфіі сустракаюцца рэдка. Скажам, фонды адной з галоўных мастацкіх інстытуцый — Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў Рэспублікі Беларусь — абмяжоўваюцца такімі раздзеламі, як «Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва», «Жывапіс», «Скульптура», «Плакат», «Графіка», «Фота». Фонды нашага Нацыянальнага мастацкага музея ахопліваюць даволі вялікі гістарычны перыяд, з XII па XXI стагоддзе, аднак збор складаецца з такіх жа раздзелаў, за выключэннем фота. Калекцыі інсталяцый, арт-аб'ектаў або відэа-арту ў якіх-небудзь дзяржаўных інстытуцыях не фігуруюць, хоць гэтыя формы сучаснага мастацтва рэгулярна прадстаўлены на выставах і належаць да спадчыны краіны. Вялікі культурны пласт не захоўваецца для нашчадкаў, а гэта ж асноўная функцыя музея. Верагодна, гэта доля новага пакалення беларускіх куратараў, мастацтвазнаўцаў, музейных супрацоўнікаў, якім яшчэ трэба будзе распрацаваць план па захаванні твораў contemporary art, зменлівых і мала здатных да кансервацыі, як і сам час. Ⓜ

1. Майкл Нол. «Gaussian-Quadratic». 1963 (лічыцца першым малюнкам, згенераваным камп'ютарам).
2. Экспазіцыя выставы «Кібернетычная прадбачлівасць». Лондан. 1968.
3. Афіша выставы «Кібернетычная прадбачлівасць». Лондан. 1968.
4. Вернер Граф. Фрагменты фільма «Кампазіцыя 1». Баўхаўз. 1922.
5. Георг Ніс. Васьмікутнік. 1964.
6. Цэнтр ZKM. Карлсруэ, Германія.
7. Фэстываль «Transmediale». Берлін. 2015.
8. Цэнтр «Ars Electronica». Лінц, Аўстрыя.

Малгажата Дмітрук. Вольнасць руху

Алеся Белявец

Сфера творчых інтарэсаў Малгажаты Дмітрук вельмі шырокая — яна займаецца графікай, ілюстрацыяй, кнігай, тэкстылем, сцэнаграфіяй і інсталяцыяй. Нарадзілася мастачка ў Польшчы, у Бельску Падляшскім на Беласточчыне, у беларускай сям'і. Па заканчэнні ліцэя імя Браніслава Тарашкевіча паступіла ў Беларускую акадэмію мастацтваў на графіку. У 1995-м перавялася ў Варшаўскую акадэмію мастацтваў, сёння там і працуе — кіруе лабараторыяй рэльефнага друку на аддзяленні скульптуры.
Летась у Віцебску, у музеі Марка Шагала, адбылася персанальная выстава Малгажаты Дмітрук пад назвай «Малпоўнік і іншыя гісторыі», дзе аўтарка паказала плён дваццаці гадоў — графіку, тэкстыль і анімацыйны фільм, створаны паводле яе прац.

— Я родам з Беласточчыны, што важна для разумення маёй творчасці, бо сярод маіх тэм — дзяцінства, малая радзіма і памяць пра дом.
Нарадзілася я ў беларускай сям'і, але бацькі размаўлялі са мной па-польску. Бабуля і дзядуля — з боку маці — па-беларуску. Закончыла пачатковую школу з беларускай мовай навучання і ліцэй імя Браніслава Тарашкевіча. Думала далей навучацца музыцы, але мне не падабаецца быць простай выканальніцай, я хацела быць рэжысёрам твора — ад пачатку да канца. То выбрала мастацтва і, каб падрыхтавацца да іспытаў, пачала ездзіць да Лявона Тарасэвіча ў яго вёску на Беласточчыне.
«Ты беларуска», — казалі мне бацькі, таму я ахвотна ўдзельнічала ў многіх мясцовых ініцыятывах: у працы Беларускага аб'яднання студэнтаў (БАС), у падрыхтоўцы да фестывалю «Басовішча», была сярод арганізатараў шасці з іх, афармляла сцэны, малявала плакаты.
І, верагодна, таму атрымліваць адукацыю ты вырашыла ў Беларускай акадэміі мастацтваў?..
— Так, гэта быў 1993 год. Я паехала на экзамены з сястрой, бо адна баялася. Экзамены ішлі доўга, намнога даўжэй, чым у Польшчы. Паступіла, адвучылася два гады і перавялася ў варшаўскую акадэмію. З фінансавых дый асабістых прычын. Напрыклад, калі ў Мінску размаўляла па-беларуску, то мяне мала хто разумеў. З рускай мовай было яшчэ горш — мяне не разумеў ніхто, а мне ж здавалася, што я выдатна размаўляю, бо мела высокія адзнакі па гэтым прадмеце ў ліцэі.
Гэта быў файны час, сяброўства з калегамі падтрымліваю дасюль. Па пераездзе ў Варшаву я два разы на год — да 2010-га — прыязджала ў Мінск, каб папрацаваць у майстэрні Дзмітрыя Малаткова. Стала хадзіць да яго яшчэ падчас вучобы, хоць гэта не вельмі ўхвалялася нашым кіраўніцтвам, да таго ж немагчыма было вось проста так туды прыйсці і запісацца. Мяне прывёў Паўлік Іонаў, які цяпер жыве ў Берліне. Праца ў майстэрні Малаткова дала мне ўнікальны досвед, бо ён дасканала ведаў розныя тэхнікі і мы шмат размаўлялі. Гэтая асоба адыграла вельмі важную ролю для майго станаўлення.
Чакай, ты ў Варшаве не знайшла друкарскай майстэрні?
— Не, тут няма такога кшталту майстэрні, як у Мінску. Дзмітрый Малаткоў — унікальны друкар, які працуе з рознымі графічнымі тэхнікамі.
Я прыязджала да яго рабіць літаграфіі, тыдні на два-тры. Прывозіла свае праекты, а майстар рыхтаваў да друку пяць камянёў. Праца ішла вельмі на-

пружана, бо час быў абмежаваны — віза, зваротны білет. Але я вельмі ўдзячная, што магла працаваць і размаўляць з ім, атрымліваць новыя веды пра тэхналогіі. Мы размаўляем цяпер толькі па тэлефоне. Ён больш не працуе ў майстэрні, і я таксама больш не займаюся літаграфіяй. Вось такім чынам 25 гадоў майго творчага жыцця звязана з Беларуссю.

Давай вернемся да тваёй адукацыі. Ты перавялася ў Варшаўскую акадэмію мастацтваў і завяршыла там сваё графічнае навучанне. У чым адрозненні паміж дзвюма сістэмамі? Што добрага ў нас, а што ў Польшчы? Што не падабалася?

— Я магу гаварыць толькі пра сярэдзіну 1990-х, бо не ведаю, што ў беларускай Акадэміі адбываецца сёння. Іншае пытанне ў тым, чаго я сёння сама патрабую ад студэнтаў. Але добра, вернемся ў той час... Я насамрэч вельмі часта разважала, ці правільны выбар зрабіла. І зразумела, што ў беларускай школе вельмі карысна вучыцца першыя два-тры гады. Добра выкладаюць тэхналогіі друку, акадэмічны малюнак. Я была студэнткай у беларускай акадэміі толькі два гады, але ўжо падчас гэтага кароткага перыяду з'явіліся нейкія рэчы, якія мне сталі перашкаджаць развівацца. Цябе не трактуюць па-партнёрску, а паказваюць тваё месца, маўляў, ты студэнт, а я настаўнік. У Варшаве гэтага не было зусім, адносіны паміж выкладчыкам і студэнтам — як паміж калегамі, паміж старэйшым і маладзейшым, але калегамі. Калі я пераехала ў Варшаву, для мяне сталася шокам сама магчымасць дыскутаваць з настаўнікам, адстойваць свой уласны погляд. І за гэта мне не зніжалі адзнак, а калі мела добрыя аргументы і бараніла свой праект, то наадварот, гэта дадавала вялікі плюс да маёй рэпутацыі. У Мінску ж з'яўлялася такое адчуванне, нібы нівелюецца творчая індывідуальнасць: заходзіш у май-

1—3. Выстава «Заляшаны» ў галерэі «Арсенал» у Познані. Фрагменты экспазіцыі. *Фота Паўла Гжэся.*
4, 8. Выстава «Малпін гай» у галерэі «Арсенал». Познань. 2013. *Фота Дарыюша Павэльца, Пётра Бэдліньскага.*
5. Малгажата Дмітрук у сваім швэдры. *Фота Дарыюша Павэльца.*
6, 7. Без назвы, ручная вязка. 2004—2006. *Фота Дарыюша Павэльца.*
9. Выстава ў «Захэнце». 2015. *Фота Малгажаты Дмітрук.*

1.

3.

2.

4.

стэрню — і быццам не пяць чалавек тут працуюць, а адзін, бо настолькі падобны падыход адчуваўся ва ўсіх работах беларускіх студэнтаў. Але я веру, што ў вас багата чаго змянілася на лепшае за гэтыя гады.

Здараліся ў беларускай акадэміі рэчы, якія я ніколі не паўтару са сваімі студэнтамі. Напрыклад, каб атрымаць літаграфскі камень, трэба было намаляваць эскіз. Доўга над ім працаваць, а пасля гэты малюнак, кропка ў кропку, трэба паўтарыць на камені. Толькі тады можна друкаваць, і гэты апошні этап робіць друкар, студэнты не дапускаюцца. Да каменя нельга дакранацца… Я сапраўды баялася пазней гэта рабіць. А ў Варшаве і іншых школах кожны студэнт сам друкуе.

Я не бачу сэнсу ў такім паўторы. Уся энергія сыходзіць на малюнак на паперы, прападае імпэт. Калі сама стала выкладаць, я зразумела, чаму ў гэтым няма сэнсу. Калі студэнты пачынаюць працаваць адразу ў матэрыяле, тады малюнак больш жывы. Памылкі — цікавыя, няроўнасці — адметныя, а эмоцыі — яркія.

Я баялася літаграфскага каменя, але Малаткоў сказаў: «Можна ўсё». Відавочна, кожная праца з тэхналагічнага боку павінна быць дасканалай. Аднак нашмат больш важнае тое, што закладзена ў працы, тэма, ідэя — самыя галоўныя. Я даю сваім студэнтам тэмы, але яны могуць прапанаваць свае, так можна, мы размаўляем, абмяркоўваем. І галоўнае: я не павінна зацвердзіць эскіз, каб дапусціць іх да матэрыялу.

У мяне звычайна шмат студэнтаў — дваццаць асоб, кожны адметны: нехта мае падрыхтоўку ў мастацкім ліцэі, іншыя толькі агульнаадукацыйны скончылі, розныя культурныя бэкграўнды вызначаюць розныя падыходы да тэм, якія яны абіраюць. Досвед у кожнага свой. Я заўсёды стараюся па максімуме выцягнуць з гэтага чалавека тое, што ў ім закладзена. Кожны — іншы, менавіта гэты тэзіс павінны ляжаць у аснове навучання. Чуйнасць і самакрытычнасць, трэба шукаць і спрабаваць. Пастаянна размаўляць са студэнтамі, гэтага мне таксама не хапала ў Мінску, таму я стараюся з кожным абмяркоўваць працы, падказваю крыніцы, дзе ён можа знайсці свае інспірацыі.

А што тычыцца тэхнічных момантаў, методыкі навучання? Вялікія адрозненні ты заўважыла, калі пераехала?

— Методыкі навучання даволі падобныя. У Варшаве мы таксама малявалі натуру на першым і другім курсе, але ставілі яе па-іншаму — размяшчалі ў прасторы. Нацюрморт і са зверам жывым маглі паставіць, і са смеццем. Зусім іншы падыход, бо колькі ж можна маляваць гаршкі! Натура важная першыя два-тры гады. І да малявання аголенага цела таксама іншы падыход: можна паставіць задачу ўпісаць у фармат, а можаш выбраць фрагмент, а потым — на старэйшых курсах — ужо мусіш выпрацаваць свой уласны каларыт і падыход да выявы. Шукаць сваёй дарогі, свайго мыслення. Я разумею, што гэта складаны працэс: ты можаш закончыць мастацкую акадэмію, не знайшоўшы свайго шляху. Не значыць і тое, што закончыў — і адразу знайшоў. Я ўжо казала пра самакрытыку: ты пастаянна суадносіш сябе, параўноўваеш. Прычым я не гавару пра стыль, бо гэта схема, а пра пошук сваёй крэскі. На пятым курсе студэнты працуюць над дыпломам, ацэнка будзе больш высокая, калі ў гэтых працах будзе менавіта твая мова, твой характар. Дыплом складаецца з трох частак: практычная работа, анекс да дыплому і тэарэтычная абавязковая работа. Ацэньваецца ўсё разам.

З часу твайго навучання ці шмат адбылося змен у Варшаўскай акадэміі мастацтваў?

— Наша школа вельмі адкрытая новым тэхналогіям і новаму мысленню. Выкладчыкі пастаянна адсочваюць найноўшыя плыні, стараюцца заахвочваць студэнтаў да вырашэння важных тэм, як, напрыклад, экалогія ці ўтылізацыя смецця.

Я ў свой час шмат думала пра розніцу методык, але сёння ўпэўненая, што чым часцей студэнт змяняе школы, тым лепшы вынік. І майстэрні важна чаргаваць. У Варшаве так і адбываецца: у кожным семестры ёсць абавязковыя прадметы, якія ты мусіш прайсці да 5 курса, але паралельна можна запісацца ў любую майстэрню, да любога выкладчыка.

Раз мы загаварылі пра сваю творчую крэску, свой шлях... Як гэта было ў цябе? Як ты развівалася па заканчэнні Акадэміі?

— Я зрабіла дыплом пра Беласточчыну, пра гэты вельмі асаблівы, адметны рэгіён, бо там жывуць шмат розных меншасцей — беларусы, украінцы, татары, праваслаўныя, стараверцы, каталікі. Яшчэ жылі яўрэі, ад якіх сёння засталіся толькі сляды, як сінагогі, напрыклад.

Беласточчына — першая сур'ёзная работа, але мае ўлюбёныя тэмы — універсальныя: пра памяць, пра смерць, пра жыццё, дзяцінства, пра шматкультурнасць і жыццёвыя вартасці, пра беларуска-польскія ўзаемадачыненні. Мне важна праз маю маленькую бацькаўшчыну паглядзець на свет крышку шырэй, дасягнуць універсальнасці мовы.

Стылістычна ты працуеш вельмі цікава — праз адаптацыю дзіцячага малюнка, праз акцэнтаванне няпэўнасці і рухомасці лініі. Адчуваецца, што гэта важна для цябе — захаваць шчырасць, сляды дзіцячай фантазіі, якая так непасрэдна спрабуе сябе праявіць. Як ты адшукала свой творчы почырк?

— Хоць я скончыла мастацкую акадэмію і прайшла праз акадэмічнае навучанне, мяне заўсёды інспіраваў дзіцячы і прымітыўны малюнак — сваёй сілай, экспрэсіўнасцю, несхематычным мысленнем. Але сёння мне хочацца яшчэ большай суровасці і спрошчанасці, часам нават малюю левай рукой, каб дасягнуць прынцыповай непараднасці. Такая мая візуальная мова, мой свядомы і асэнсаваны падыход.

Яшчэ далей хочаш рушыць... Дзеля чаго? Што шукаеш — праўдзівасць, глыбіню?

— Я свядома парушаю правілы акадэмічнага малюнка, часам натхняюся сваёй бабуляй, яе словамі — якімі яны былі моцнымі, своеасаблівымі, як цікава яна гаварыла. Мяне заўсёды захапляваў прымітывізм. Гэтыя адметныя перспектывы ў дзіцячых малюнках — зверху, збоку, знізу — усё на адным кадры...

А як інакш вырашыць гэтыя тэмы пра смерць, жыццё, пра памяць?

Ты працуеш па замовах ці паводле ўласных творчых рытмаў?

— Ад нейкага часу — так, працую па замовах. Ствараю працы на канкрэтныя тэмы выстаў, калі, напрыклад, куратар мяне запрашае. Але таксама бываюць замовы запоўніць нейкую экспазіцыйную прастору галерэі. Гэтая дзейнасць мае характар site-specific. Тады малюю на сценах, па падлозе ці прыдумваю інсталяцыі для канкрэтнай прасторы.

Толькі першую сваю выставу я сама арганізоўвала, у Бельску Падляшскім, пайшла і папрасілася паказаць свае працы, шукала спонсараў. Але на ўсе астатнія паказы мяне запрашалі адмыслова — спецыяльна выканаць творы ці паўдзельнічаць у пленэры. Аднак я заўсёды распрацоўвала толькі тыя тэмы, якія мяне па-сапраўднаму цікавілі. І свае працы сама прадумвала ў мэтах рэалізаваць нейкую ідэю. Напачатку зарабляла грошы на паперу, прыязджала да Малаткова, друкавала. Ніколі не задумвалася, што будзе далей. Гэта тычыцца і швэдраў маіх, і літаграфій. Таму, калі мяне запрашаюць зрабіць выставу, я заўсёды маю што паказаць. Запрашэнні ад куратараў і розных мастацкіх інстытуцый адбываюцца ўжо дваццаць гадоў з гакам.

А чым абумоўлены матэрыялы, фарматы тваіх прац? Бо яны такія розныя...

— Адразу пасля дыплому, пасля заканчэння варшаўскай акадэміі, я рабіла вельмі шмат прац у Малаткова памерам 50 на 70 сантыметраў, у чатырыпяць колераў. Потым камень пачаў мяне абмяжоўваць, зрабіўся для мяне замаленькі. І я пачала склейваць літаграфіі з трох адбіткаў — 150 на 70. Паміж гэтымі перыядамі ўзнікла патрэба пісаць алеем на палотнах 230 на 290. Паралельна я захапілася сваім швэдрамі. Але потым я страціла цікавасць да склееных літаграфій, і пачалі мне прыходзіць у галаву анімаваныя гісторыі, якія я выконвала на паперы. Коміксы, напрыклад. Прыязджала да Малаткова, дзяліла камень на 8 клетак. А потым, гадоў праз 10 (гэта апошнія мае праекты), з'явіліся коміксы з тэкстамі. Двухбаковыя. Нават выйшла дзіцячая кніжка невялікім накладам.

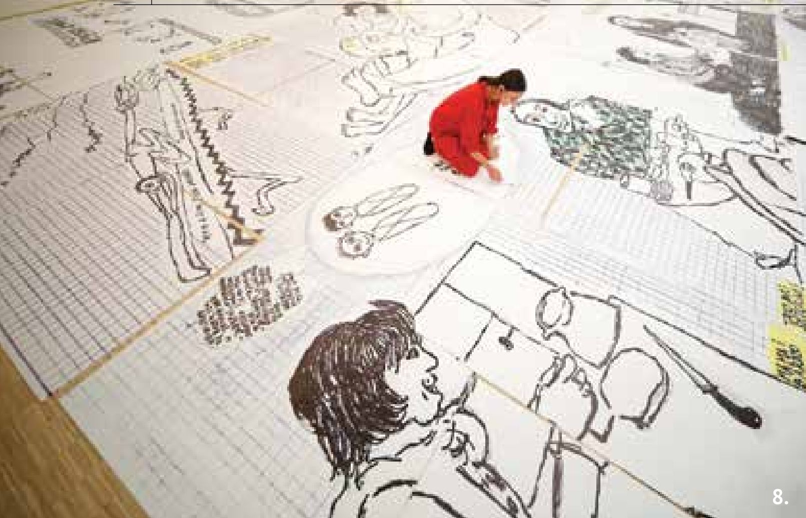
Пра што, дарэчы, твой праект «Малпін гай»?

«Малпін гай» — гэта гісторыя на сарака старонках. Такія нататкі-комікс пра штодзённасць, пра жыццё ў завяршальны перыяд ПНР — Польскай Народнай Рэспублікі — ды пра смерць, упісаную ў жыццё. Гэта кніга пра дзяцінства і сталенне, пра сяброўства і любоў у малым мястэчку... Гэта быў цалкам новы эксперымент для мяне — перавесці маленькія пачаркушкі ў высокае мастацтва.

Хачу вярнуцца да тэкстыльнага мастацтва — да тваіх швэдраў... Як гэтыя напачатку цалкам утылітарныя рэчы ператварыліся ў арт-аб'екты, якія ты стала выстаўляць у даволі сур'ёзных праектах?

— Швэдрамі займалася заўсёды, яшчэ ў ліцэі. Тады ў крамах нічога немагчыма было купіць, даводзілася самому нешта ствараць, ад гэтага пачалося. Я заўсёды шмат шыла і вязала. Люблю рэцыклінг, безадкідную вытворчасць. Сто гадоў таму жанчыны ўмелі ўсё — выткаць ходнік, вышыць, зрабіць ільняныя тканіны, выцінанкі выразаць, нітку выкруціць на калаўроце і з нагавіц мужчынскіх макаткі стварыць... Смецця не было ўвогуле.

Як стала зразумела, што гэтыя світары могуць быць мастацтвам?


8.

9.

— Спачатку я карысталася гатовымі ўзорамі — з газет, а пасля стала рабіць швэдры паводле свайго малюнка. Кожны наступны быў інакшым, назапашваўся вопыт. А пасля нехта ўбачыў і прапанаваў паказаць на выставе. Як аб'екты. Дваццаць год таму гэтых швэдраў было пяць, яны віселі ў экспазіцыі разам з графікай. У галерэі «Захэнта» іх ужо замацавалі на падвешаным коле і яны выглядалі як людзі, што трымаюцца за рукі. Можна было абысці канструкцыю і ўвайсці ў кола. Аднойчы я ўбачыла на Беласточчыне сінія могілкі, і мне захацелася зрабіць цэлую сям'ю — сінюю. Атрымаліся выявы бацькоў і дзяцей. Тэма могілак тут ні пры чым, яны толькі інспірацыя. У Віцебску я паказала гэту калекцыю на выставе.

Ніткі для цябе адыгрываюць нейкую метафарычную ролю, гэта не просты, а містычны матэрыял...

— Так, люблю перамешваць ніткі з розных убранняў блізкіх і чужых для мяне людзей. Такім чынам, што нібыта іх думкі, успаміны таксама ўваходзяць у мае творы. Старое адзенне мамы і цётак, бабулі і незнаёмцаў злучаю ў адзін швэдар. Даю гэтаму ўсяму новае жыццё, змешваючы мінулае з будучым.

Віцебская выстава — не першая ў Беларусі, папярэдняя была ў 2017-м.

— Так, яна адбылася ў Мінску з дапамогай Польскага інстытута, якому я шчыра ўдзячная за спрыянне ў арганізацыі маіх выстаў. Гэта быў зрэз творчасці — графіка, швэдры і анімацыя (мае малюнкі арганізавалі ў кароткі фільм). Былі паказаныя літаграфічныя цыклы «Кахаць», «Малпін гай», кніжка-комікс і кароткі анімацыйны фільм пад назвай «Сіні».

Чым цябе як мастачку прываблівае адзенне? Там жа ўсё абмежавана — памерамі, тэхналогіямі, а галоўнае — функцыянальнасцю. Дарэчы, ці апранаеш ты сама свае швэдры?

— Я іх нашу, калі холадна, зімой, але не ўсе, маю два ўлюбёныя. Аднак рэшту не маю адвагі апрануць. Ніколі іх не прадаю, бо яны мне патрэбныя для выстаў. Часам над швэдрам два гады магу працаваць, тым больш дзеці малыя: пачынаю працу, а канца ёй не відаць.

Цяпер я ўсё больш ладжу выставы для канкрэтнага месца. Ёсць галерэі, якія просяць адмыслова для іх зрабіць працы — напрыклад, намаляваць на сценах. Мне сёння вельмі падабаецца гэты працэс, хоць у выніку ад яго застаецца толькі фотадакументацыя.

Такога кшталту была выстава, у якой ты ўдзельнічала з Лявонам Тарасэвічам у гарадской галерэі «Арсенал» у Познані. Яна адкрылася ў 2018-м, 29 студзеня, роўна ў той дзень, калі ў 1946 годзе ад рук аддзела польскага ўзброенага падполля пад кіраўніцтвам Рамуальда Райса (Бурага) загінулі 16 чалавек у беластоцкай вёсцы Заляшаны, сярод іх былі жанчыны і дзеці.

— Куратарка Богна Блажэвіч запрасіла нас, двух мастакоў падобнага паходжання, але з розных пакаленняў, і прапанавала зрабіць праект, у якім мог бы паўстаць дыялог — у адной выставачнай прасторы склалася візуальная размова. Лявон выбраў тэму. З тых мясцін, непадалёк ад вёскі Заляшаны, паходзіць мой бацька. Для польскіх беларусаў гэта вельмі важная гісторыя, наш боль.

Мы падзялілі выставачную прастору: я малявала на сценах, Лёнік — на падлозе. Ён, пазначыўшы падмуркі хат, выкарыстаў чорную фарбу і яе адценні, якая ўспрымалася і як колер засохлай крыві. Уся выстава была вырашана ў чорным. На белых сценах таксама чорнай фарбай і фламастарам я намалявала розныя сцэны з жыцця, якія маглі адбывацца ў той вёсцы. Ураджанні і ад крыві, і ад спаленых хат старалася перадаць метафарычна. Уважлівы глядач мог заўважыць надрыў, нешта няўлоўнае, бо ў роспісах не было салдат, ніякай літаральнасці. Я думала, як выразіць непакой, — праз чорнае сонца, злыя вочы ў сабакі. Хацелася зрабіць усё такім чынам, каб сам малюнак перадаваў трывогу.

На ўсходзе Польшчы гэтая трагедыя даволі вядомая, але ў заходняй частцы — не надта, таму на выставе дзеля азнаямлення паказалі фільм Агнешкі Арнольд «Герой», які сёння можна паглядзець у Сеціве. Гэта дакументальная стужка 2002 года, у якой прамаўляюць салдаты, а таксама — сын Бурага.

Якой была рэакцыя гледачоў?

— Выстава атрымала даволі шырокі розгалас, шмат пісалі, а на адкрыццё прыехала многа людзей з Беласточчыны.

У цябе ёсць досвед працы ў манументальным фармаце, а таксама з тканінамі ды інсталяцыямі, акрамя непасрэдна графічных работ. Ва ўсіх гэтых творах важныя рыса, форма і прастора. Але ты пазіцыянуеш сябе як графіка? Ці не? Дзе сёння ляжаць для цябе межы графікі?

— Мне здаецца, сучасны мастак — гэта вельмі шырокае паняцце, спецыялізацыя ўвогуле непатрэбная, важныя крэатыўнасць і яе рэалізацыя. Мае студэнты — скульптары. І я тлумачу ім, што калі вам давядзецца рабіць, напрыклад, сцэнаграфію, то спатрэбіцца ваш скульптурны досвед, бо сцэнаграфія — гэта праца з прасторай. Касцюм, прамысловы дызайн — таксама. Мае роспісы на сцяне — мысленне ў 3D, я раскладаю малюнкі, каб запрацавала прастора. Бо пакой — гэта форма. Спецыялізацыя патрэбная толькі падчас навучання. Аднак калі я перайшла вучыцца ў Акадэмію мастацтваў у Варшаве, то атрымала цікавы досвед: кожны графік павінен быў мець абавязковыя заняткі скульптурай. Паўгода мы, графікі, працавалі з аб'ёмам, можна нават было зрабіць дыплом, спалучаючы скульптуру і твор адпаведна з тваёй спецыялізацыяй. Я вось цяпер у Акадэміі выкладаю графіку для скульптараў. Яны проста бяруць долата, лінолеум ці дрэва і выразаюць матрыцу.

Я заўважыла, што мне трэба займацца адначасова некалькімі медыямі. Бывае, больш часу прысвячаю жывапісу, бо тады я магу нешта для сябе адшукаць і ахвотней вярнуся да графікі або да шыцця.

Ці карыстаешся ты камп'ютарам для сваіх творчых праектаў?

— Мае студэнты падчас вучобы робяць гэта абавязкова: скульптары ствараюць 3D-мадэлі, графікі таксама павінны выконваць лічбавыя праекты. Я ж не выкарыстоўваю камп'ютарныя тэхналогіі, бо важнай для мяне застаецца лінія, праведзеная рукой.

Забытае **імя**

1.

ДА 240-ГОДДЗЯ З ДНЯ НАРАДЖЭННЯ ЯНА ДАМЕЛЯ

Зміцер Моніч

Жаданы госць культурных імпрэз сталічнай Вільні і губернскага Мінска, вядомы партрэтыст і майстар гістарычнага жанру, стваральнік аўтарскіх алтарных палотнаў і копій сусветных шэдэўраў, сімвал сваёй эпохі і неад’емная частка яе мастацтва — Ян Дамель.

Нягледзячы на вялікую папулярнасць і запатрабаванасць сярод сваіх сучаснікаў, цяпер Дамель забыты, звесткі з яго біяграфіі згубіліся, і гэта стала прычынай узнікнення шматлікіх міфаў і легенд вакол яго асобы. А далей час і забыццё зрабілі сваю справу: тое, што яшчэ ўчора было неправеранай гіпотэзай, сёння ўспрымаецца як факт і пашыраецца сярод даследчыкаў і аматараў беларускага мастацтва XIX стагоддзя. Юбілей майстра стаў выдатнай нагодай для руйнавання міфаў і вяртання імя Яна Дамеля на пачэснае месца ў гісторыі Мінска.

Дакладная дата і месца нараджэння мастака невядомыя, у адным з дакументаў, што сёння захоўваецца ў Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі, сам Дамель піша пра сябе наступнае: «Нарадзіўся ў Курляндыі, мой айцец быў гандляром, жыў у Курляндыі ў двары Беркер, а потым пераехаў у Жмудзь і жыў у Жагорах, дзе таксама і памёр. Хадзіў да школы ў Мітаве, з Мітавы выехаў у 1797 годзе ў Жмудзь, быў там гувернёрам на працягу аднаго года ў пана Бурневіча, пісара гродскага. Адтуль прыбыў у Вільню ў 1799 годзе, пачаў хадзіць ва ўніверсітэт, пасля некалькіх курсаў і здадзеных іспытаў атрымаў ступень магістра вольных мастацтваў, потым быў настаўнікам у гімназіі».

На жаль, і гэтыя ўласнаручна напісаныя радкі не прасвятляюць абставіны нараджэння майстра. Менавіта таму ў разнастайных даведніках і публікацыях малой радзімай Дамеля памылкова пазначаюць горад Мітава (сучасная Елгава, Латвія), дзе Ян наведваў школу. Годам нараджэння традыцыйна лічыцца 1780-ы, але і гэта на сённяшні дзень не пацверджана дакументальна. Метрыка аб нараджэнні не выяўлена, а ў штогадовых спісах вучняў Віленскага ўніверсітэта падаюцца разрозненыя даныя адносна ўзросту мастака: зыходзячы з іх можна меркаваць, што мастак мог нарадзіцца ў 1777, 1778, 1779 і 1781, а паводле дзясятага тома французскага ўніверсальнага біяграфічнага слоўніка, выдадзенага яшчэ пры жыцці Дамеля, і — у 1790-м.

Пра сям’ю мастака мы ведаем яшчэ менш, чым пра абставіны яго нараджэння. Акрамя таго, што бацька быў гандляром, вядома яго імя — Ян. У першым пажыццёвым біяграфічным апісанні, якое надрукаваў мастак Адам Шэмеш у 1842 годзе ў часопісе «Athenaeum» адзначана, што бацькі Дамеля былі шляхецкага паходжання, дзед быў палкоўнікам саксонскіх войскаў. Гэтыя звесткі пазней былі скажона пададзены ў слоўніку мастакоў Эдварда Раставецкага, дзе палкоўнікам быў названы ўжо бацька творцы, далей гэтая памылка паўтаралася ў папулярных і навуковых выданнях XX і XXI стагоддзя. Трэба таксама адзначыць, што падчас гучнай судовай справы (гаворка пра яе будзе ніжэй) прадстаўнікі беларускай шляхты звярталіся з хадайніцтвам аб перадачы Яна Дамеля ім на парукі і ў сваіх прашэннях пазначалі яго шляхецкае саслоўнае становішча. Менавіта адзнака аб шляхецтве ў афіцыйных зваротах да дзяржаўных уладаў дазваляе нам сёння меркаваць аб высокім паходжанні Дамеля, нягледзячы на тое, што не захаваліся адпаведныя дакументы.

У шматлікіх выданнях і публікацыях як XX стагоддзя, так і апошняга дзесяцігоддзя аўтары пазначаюць падвойнае імя: Ян Крыштаф Дамель. Хутчэй за ўсё, блытаніна з імёнамі з’явілася таму, што ў адзін час у Віленскім універсітэце курс малюнка вывучалі Ян Дамель і Крыштаф Дамель, два розныя чалавекі. Шматлікія ўніверсітэцкія дакументы, дзе паралельна ў адным часе асобна згадваюцца і Ян Дамель, і Крыштаф Дамель, дазваляюць з упэўненасцю казаць: гэта абсалютна розныя асобы. Некаторыя мастацтвазнаўцы мяркуюць, што Крыштаф Дамель — гэта брат Яна. Такім чынам, да цьмяных звестак пра сям’ю і дзяцінства мастака можна дадаць гіпотэзу аб наяўнасці брата. Што цікава, Крыштаф Дамель жыў таксама на тэрыторыі Беларусі, у выданні «Ondyna Druskienickich zrodel» у спісе адпачывальнікаў на мінеральных водах у чэрвені 1845 года пазначаны Крыштаф Дамель з жонкай, жыхар Брэсцкага павета, і гэта неабвержнае пацвярджэнне таго, што Ян і Крыштаф — розныя людзі, бо наш мастак памёр у 1840 годзе, але пра тое ніжэй.

Фармаванне Дамеля як мастака адбывалася падчас вучобы на факультэце літаратуры і вольных мастацтваў Віленскага ўніверсітэта, куды ён паступіў у 1799 годзе. Ён наведваў курс малюнка і жывапісу Францішка Смуглевіча, Яна Рустэма і Юзафа Саўндэрса. Сам працэс навучання можна

1. Маленне аб чашы. Алей. 1830-я. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь.
2. Адыход французскага войска праз Вільню ў 1812 годзе. Папера, літаграфія. 1845–1875. Нацыянальная бібліятэка ў Варшаве.
3. Мужчына з канём. З нізкі Сібірскіх малюнкаў. Каляровая папера, аловак. 1820–1823. Нацыянальны мастацкі музей імя М.К. Чурлёніса.
4. Святая Канстанцыя. Алей. Каля 1825. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь.
5. Дзве фігуры. З нізкі Сібірскіх малюнкаў. Каляровая папера, аловак. 1820–1823. Нацыянальны мастацкі музей імя М.К. Чурлёніса.
6. Аўтапартрэт. Алей. 1828(?). Нацыянальны музей у Варшаве.

МЕНАВІТА ПАДЧАС МІНСКАГА ПЕРЫЯДУ НАЙБОЛЬШ РАКРЫЎСЯ ТАЛЕНТ МАЙСТРА. ДАМЕЛЬ СТВАРАЕ ШМАТЛІКІЯ ПАРТРЭТЫ МЯСЦОВАЙ ШЛЯХТЫ (АШТОРПЫ, ГЮНТЭРЫ, ТЫЗЕНГАЎЗЫ, ЯСІНСКІЯ, ГОРВАТЫ, КАБЫЛІНСКІЯ І ІНШ.), ПАЛОТНЫ НА ГІСТАРЫЧНЫЯ СЮЖЭТЫ (АДЫХОД ФРАНЦУЗКАГА ВОЙСКА ПРАЗ ВІЛЬНЮ Ў 1812 ГОДЗЕ; ПАВЕЛ І ВЫЗВАЛЯЕ КАСЦЮШКУ З ВЯЗНІЦЫ; СУСТРЭЧА ЯНА ІІІ САБЕСКАГА З ІМПЕРАТАРАМ ЛЕАПОЛЬДАМ; СМЕРЦЬ КНЯЗЯ ПАНЯТОЎСКАГА І ІНШ.) І АЛТАРНЫЯ ПАЛОТНЫ ДЛЯ КАСЦЁЛАЎ.

2.

3.

рэканструяваць па ўспамінах студэнтаў і архіўных звестках. Так, асноўная ўвага надзялялася капіраванню гравюр і злепкаў класічнага мастацтва, пленэры былі даволі рэдкімі. Лекцыі па жывапісе працягласцю паўтары гадзіны адбываліся тры разы на тыдзень (вёў іх прафесар Смуглевіч), а па малюнку — два разы на тыдзень (чытаў ад'юнкт Рустэм), кожная паўтары гадзіны.

У 1809 годзе пасля заканчэння ўніверсітэта і здачы адпаведных іспытаў Ян Дамель атрымаў ступень магістра вольных мастацтваў і пачаў выкладаць у віленскай гімназіі. Прыналежнасць гімназіі да Віленскага ўніверсітэта, а таксама прафесійныя і сяброўскія кантакты з прафесурай паспрыялі таму, што пасля смерці мастака з падачы Адама Шэмеша доўгі час Дамелю памылкова прыпісвалі званне ад'юнкта пры кафедры жывапісу прафесара Рустэма. Гэтая блытаніна была канчаткова развеяная пры вывучэнні фармулярных спісаў універсітэта: імя Дамеля сярод ад'юнктаў не пазначанае.

Падчас навучання ва ўніверсітэце Ян Дамель знаёміцца з Ігнатам Цэйзікам, таксама студэнтам, слухачом курсаў хіміі, агульнай гісторыі, французскай мовы і малявання. Нягледзячы на высокае майстэрства ў малюнку, Цэйзік не атрымаў вучонай ступені і пасля стварэння сям'і ўсе свае намаганні накіраваў на вядзенне ўласнай гаспадаркі. Атрымаўшы ў арэнднае карыстанне маёнтак Старынны, Ігнат Цэйзік разам з сям'ёй пераязджае ў Слуцкі павет і працягвае падтрымліваць сувязь з Дамелем, які застаўся ў Вільні, праз ліставанне. Сяброўства з Цэйзікам і іх прыяцельская перапіска 1811—1814 гадоў сталі ракавымі для Дамеля.

4.

У 1815 годзе Мінскі гарадскі суд пачаў разгляд справы аб абвінавачванні пасэсара фальварка Старынны Слуцкага павета Ігната Цэйзіка ў вырабе фальшывых асігнацый. Падробкі былі настолькі прафесійна зробленыя, што іх не маглі адрозніць ад арыгіналу нават адмыслоўцы, а пошук аўтара падробак ішоў некалькі год. Пасля арышту Цэйзіка следства правяло вобыск у маёнтку і далучыла лісты Дамеля да судовых дакументаў. Першапачаткова Дамель праходзіў па справе ў якасці сведкі, аднак падзеі пачалі разгортвацца настолькі імкліва і непрадказальна, што лісты сталі кампраматам на самога мастака. Дамеля абвінавацілі ў веданні аб вырабе падробак і непасрэдным саўдзеле праз тое, што ён дасылаў Цэйзіку вяленевую паперу, на якой той і рабіў асігнацыі. Нягледзячы на тое, што саўдзельніцтва Яна Дамеля не было даказана (мастак у гэтым не прызнаўся, а Ігнат Цэйзік яго не агаварыў), пастанова сената была жорсткай: «[…] оставя Дамеля въ силномъ подозрении въ знании продьланія Цейзиками ассигнаци, яко человека въ обществъ опасного, къ предупрежденію на будущее время могущихъ произойти отъ него вредныхъ последствіи, сослать въ Сибирь на поселеніе».

Трэба адзначыць, суровасць прысуду была абумоўлена яшчэ і палітычным фактарам. Фальшывыя асігнацыі пачалі з'яўляцца ў Расійскай імперыі напярэдадні вайны 1812 года і выраблялся французскім урадам для падрыву эканомікі суперніка, а пасля паражэння і адступлення Напалеона прыхільнікі незалежнасці Рэчы Паспалітай працягвалі выраб і распаўсюджванне падробак не столькі з мэтай нажывы, колькі для пагаршэння эканамічнага становішча імперыі. Менавіта таму Дамель быў так жорстка пакараны за недаказаны следствам саўдзел.

У 1820 годзе з губернскага цэнтра Мінска Ян Дамель адправіўся ў высылку ў Сібір. Незайздроснае становішча мастака ўскладнялася таксама і безграшоўем. Яшчэ будучы выкладчыкам віленскай гімназіі, Дамель неаднойчы пісаў Цэйзіку пра свой нялёгкі фінансавы стан (непасільныя арэндныя платы, сцюдзёная майстэрня і перыядычны голад), што вымушала яго пастаянна шукаць замоў на выраб партрэтаў і копій папулярных карцін. Няблізкі шлях да Сібіры і само пражыванне мастаку прафінансавалі масоны.

Ян Дамель уваходзіў у дзве масонскія ложы (Віленская «Руплівы ліцвін» і Мінская «Паўночная паходня»), ён не займаў ніякіх пасад і ў спісах значыўся як вучань або ганаровы чалец. На карысць ложы мастак служыў сваім талентам — распісваў палотны, якія аздаблялі месцы пасяджэнняў. Калі ж пачалася вышэйзгаданая судовая справа, браты-масоны Дамеля не пакінулі: былі напісаны лісты ў ложу Санкт-Пецярбурга «Астрэа» з просьбай паспрыяць у станоўчым вырашэнні працэсу, а падчас суда сабраты хадайнічалі аб яго вызваленні з-пад арышту і перадачы на парукі. Калі ж усё гэта не дапамагло і быў вынесены прысуд, кіраўніцтва Віленскай ложы «Руплівы ліцвін» звярнулася да іншых лож аб зборы ахвяраванняў на карысць няшчаснага Дамеля.

5.

за выключэннем кароткага падарожжа ў Санкт-Пецярбург у 1836-м і наведвання шляхецкіх сядзіб наваколля. Менавіта падчас мінскага перыяду найбольш раскрыўся талент майстра. Дамель стварае шматлікія партрэты мясцовай шляхты (Ашторпы, Гюнтэры, Тызенгаўзы, Ясінскія, Горваты, Кабылінскія і інш.), карціны на гістарычныя сюжэты (адыход французскага войска праз Вільню ў 1812 годзе; Павел I вызваляе Касцюшку з вязніцы; сустрэча Яна III Сабескага з імператарам Леапольдам; смерць князя Панятоўскага і інш.) і алтарныя палотны для касцёлаў. Захаваліся ўспаміны аб тым, што ў якасці своеасаблівай майстэрні Дамель выкарыстоўваў сутарэнні касцёла імя Панны Марыі (сёння пл. Свабоды, 9). Менавіта там, у поўнай цемры, ён мог выстаўць патрэбнае асвятленне і такім чынам дасягнуць неабходнай перадачы святла і ценю на палатне.

Памірае майстар 30 жніўня 1840 года, халастым, не пакінуўшы пасля сябе нашчадкаў. Адам Шэмеш у сваіх успамінах зазначыў, што прычынай смерці стаў апаплексічны ўдар. Гэтая акалічнасць цікавая яшчэ і тым, што ў адным са сваіх лістоў да Ігната Цэйзіка ад 1811 года Дамель напісаў наступнае:«…я адчуваю сябе ўсё горш і горш і баюся сухотаў – раіўся з доктарам – суцешыў мяне бязмерна – і пасля патройнага ўзняцця і апускання броваў сказаў – Васпане, ад сухотаў ніколі не памрэш, але, пэўна, ад вадзянкі або апаплексіі…»

Пахавалі Яна Дамеля ў крыпце яшчэ недабудаванага касцёла Узвышэння Святога Крыжа на Кальварыйскіх могілках. Па жаданні Юрыя Кабылінскага над магілай майстра ў цэнтральным алтары касцёла змясцілі абраз «Маленне аб чашы», які сучаснікі называлі найлепшым творам Дамеля. Гэтае палатно стала своеасаблівым помнікам мастаку і замяніла яму надмагілле.

Імя Яна Дамеля сустракаецца на старонках успамінаў шляхты з Мінска і наваколляў, а таксама перыядычнага друку першай паловы XIX стагоддзя. Ён быў не проста часткай культурнага жыцця горада, ён стаў яго ўвасабленнем. Дамель не пакінуў пасля сябе жывапісных палотнаў або малюнкаў з выявамі Мінска, але гэта не перашкодзіла яму стаць мастаком гэтага горада. Ян Дамель нарадзіўся далёка ад Мінска, аднак зрабіў важны крок, каб парадніцца з горадам, ён яго выбраў і быў верны гэтаму выбару да канца.

Падчас высылкі Ян Дамель меў магчымасць наведваць розныя гарады і мясцовасці, знаёміцца з традыцыйнай культурай тамашніх этнасаў. Падчас сваіх падарожжаў ён пісаў дзённік і рабіў шматлікія падарожныя нататкі, якія аздабляў малюнкамі краявідаў і выявамі мясцовых жыхароў. Сам дзённік і замалёўкі доўгі час захоўваліся ў калекцыі графа Канстанціна Тышкевіча ў Лагойску. На жаль, на сённяшні дзень невядомае месцазнаходжанне дзённіка, але, на шчасце, захаваліся некаторыя малюнкі, што сталі сапраўднай выяўленчай энцыклапедыяй народаў Дальняга Усходу (захоўваюцца ў музейных калекцыях Польшчы і Літвы). Талент мастака быў запатрабаваны сярод жыхароў і служачых Сібірскай губерні, Дамель ствараў афіцыйныя і сямейныя партрэты (Адам Шэмеш піша пра шматлікія партрэты ваенных і цывільных губернатараў, знакамітых чыноўнікаў і іншых асоб), а таксама алтарныя абразы для каталіцкіх (Марыя з маленькім Хрыстом для касцёла ў Томску) і пратэстанцкіх храмаў (Хрыстос з крыжам для евангелісцкага храма ў Табольску). Наяўнасць замоў з'яўлялася не толькі фінансавай падтрымкай для майстра, але і магчымасцю ўдасканалення свайго таленту і своеасаблівым служэннем, таму некаторыя палотны для храмаў ён пісаў задарма.

Прыхільнасць генерал-губернатара Сібіры Міхаіла Сперанскага паспрыяла таму, што ў 1823 годзе было задаволена прашэнне Дамеля аб памілаванні і ён змог вярнуцца на радзіму, аднак не ў сталічную Вільню, а ў губернскі Мінск. Дакладна невядома, што паўплывала на выбар месца пражывання, магчыма, былыя знаёмствы з мясцовай інтэлігенцыяй падчас працяглага судовага працэсу, а можа, нават канкрэтнае запрашэнне і прадастаўленне месца для жыхарства. Вядома, што Дамель жыў у самым цэнтры горада – на Высокім Рынку (сёння плошча Свабоды), некаторыя лічаць, што ў доме, які належаў яго сябру Юрыю Кабылінскаму, сакратару Мінскага дваранскага дэпутацкага сходу (сёння плошча Свабоды, 15 – Галерэя Міхаіла Савіцкага). З 1823 года, пасля свайго вяртання, Ян Дамель не пакідаў Мінск надоўга,

6.

«Калі я пайду **з жыцця...**»

ПРАЕКТ «АЛФАВІТ ВАЙНЫ» Ў НЦСМ

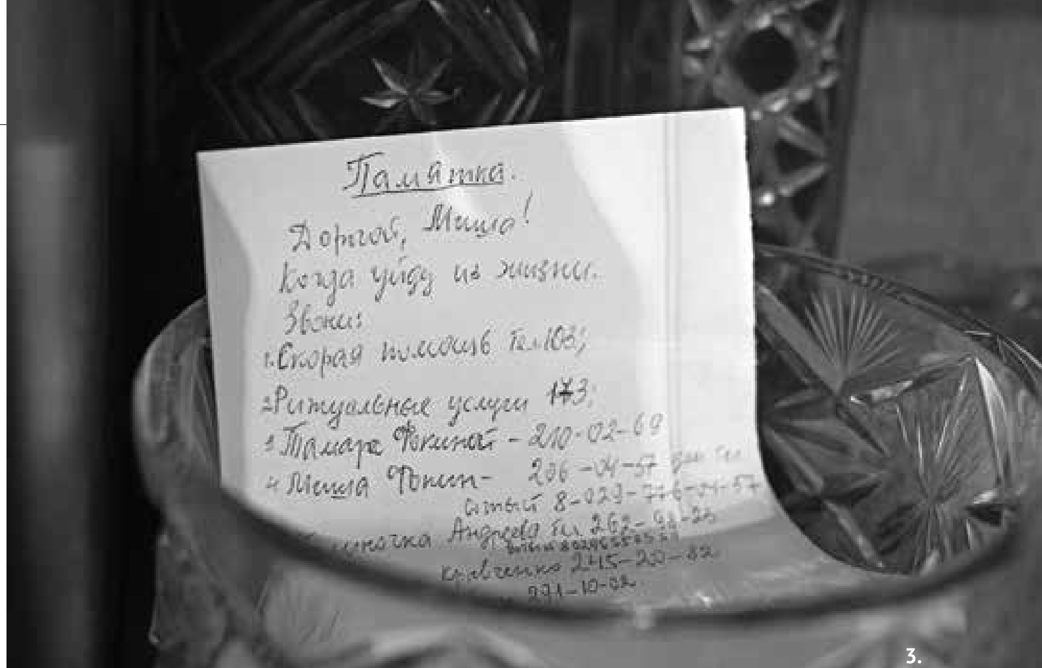
Любоў Гаўрылюк

Выстава, прысвечаная дню Перамогі, паглыбляе гледача ў сучасныя мастацкія мовы, якія дапамагаюць разважанням пра Другую сусветную вайну, а таксама прадухіляюць страту памяці.

Куратарская група: Дзіна Даніловіч, Вольга Рыбчынская, Вольга Вішнёва.

1.

1. Саша Курмаз. З праекта «Кветкі з Маўтхаўзена». Фатаграфія. 2017.
2. Алена Пратасевіч. З праекта «Лісты з фронту». Фатаграфія. 2020.
3, 4. Аляксандр Кладаў. «Ваенныя звычкі». Серыя фатаграфій. 2009–2019.
5. Аляксандр Веледзімовіч. З праекта «Алексіяда». 2017.
6, 7. Аляксандр Міхалковіч. З праекта «Прымусіць інтэрнэт памятаць Халакост». 2014.
8. Ігар Саўчанка. «1941». Лічбавая фатаграфія, анімацыя. 2017–2020.



3.

«За выдатныя баявыя дзеянні»

Гэты раздзел выставы ўключае сапраўдныя дакументы ваеннага часу: ордэны, медалі, пагоны Чырвонай Арміі ўзору 1943 года з калекцыі палкоўніка Уладзіміра Шокава. Калі вылучыць гэты пласт з усяго наратыву вайны, мы ўбачым сведчанні пра гістарычны факт — Перамогу над нацызмам. Недасяжная для асэнсавання цана, пакуты і ахвяры, рэпрэсіі і Халакост, увесь ідэалагічны аспект і дыскурс гвалту нікуды, вядома, не сышлі. Але цяпер перад сучасным гледачом — вось яны, арыгіналы — даведкі, падзякі, часовыя пасведчанні аб узнагароджанні. Пагоны самых высокіх ваенных чыноў і знакі адрознення салдат «за выдатную стральбу з танка», «за прарыў абароны праціўніка і фарсіраванне ракі Друць» (1944), з фармулёўкамі «выдатнаму мінё-

2.

ру», разведчыку, артылерысту, кулямётчыку. Ёсць сярод узнагароджаных і выдатны шафёр, кухар, пекар... На мой погляд, абраная куратарамі мова гэтых дакументаў цалкам пераканаўчая, калі мы думаем пра ветэранаў, пра 75-годдзе іх Перамогі з перспектывы сённяшняга дня.

«Больш за цябе»

Мабыць, самая вялікая частка экспазіцыі адведзеная прыватным фотаархівам, дапрацаваным як арт-праекты, але ў большасці прадстаўленым у першапачатковым выглядзе. З часам іх статус гістарычнага дакумента таксама стаў каштоўнасцю, прычым бясспрэчнай. Аднак прыналежнасць прыватных гісторый да мастацтва вызначае ўсё ж не столькі асабісты і сямейны досвед, колькі агульнасць калектыўнага перажывання. І тут цікава, што, здавалася б, хатнія хронікі, самыя душэўныя і асабістыя, у прасторы галерэі і ў вялікай колькасці — лічба мае значэнне! — сапраўды атрымліваюць кантэкст агульнай страты. Вось гэтае «больш, чым ты, ён, яна» распавядае гледачу пра ваенны час, пра цэласнасць біяграфій, адкуль ніколі не сыдзе вайна. У нейкай ступені, пра тое, якімі мы таксама маглі быць, але не сталі. Тэмпаральнасць архіваў — ваенных і не толькі — працуе з сучасным усведамленнем сябе, абавязкова з дыстанцыяй паміж каштоўнасцямі розных пакаленняў і грамадскімі ўкладамі.

Адзін з удзельнікаў выставы, фатограф і калекцыянер Сяргей Лескецьтлумачыць:

— Мэтанакіравана ваенную тэму я не збіраю, але, вядома, мне цікава папоўніць прабелы ў афіцыйнай гісторыі, паказаць сітуацыі і лёсы людзей у штодзённасці, без шаблонаў. Часам, калі на форумах і аўкцыёнах я знаходжу «сваё» — вясковую цывілізацыю, — прадавец у якасці бонусу прапануе нешта яшчэ. Прычым у такой колькасці, што можна паглядзець і выбраць. Аднойчы мне ў рукі трапіла цікавая падборка: каля 100 фотаздымкаў, якія чалавек знайшоў на гарышчы дома, здаецца, у Уздзеншчыне. Гэта сям'я Урбан, у нейкі перыяд свайго жыцця сібірскія перасяленцы. Гэтыя людзі прайшлі вайну, скончылі яе ў Празе, Берліне — іх фатаграфіі зробленыя ў еўрапейскіх атэлье, надрукаваныя на добрай паперы. А абодва маіх дзеда, па мамінай і бацькоўскай лініях,

4.

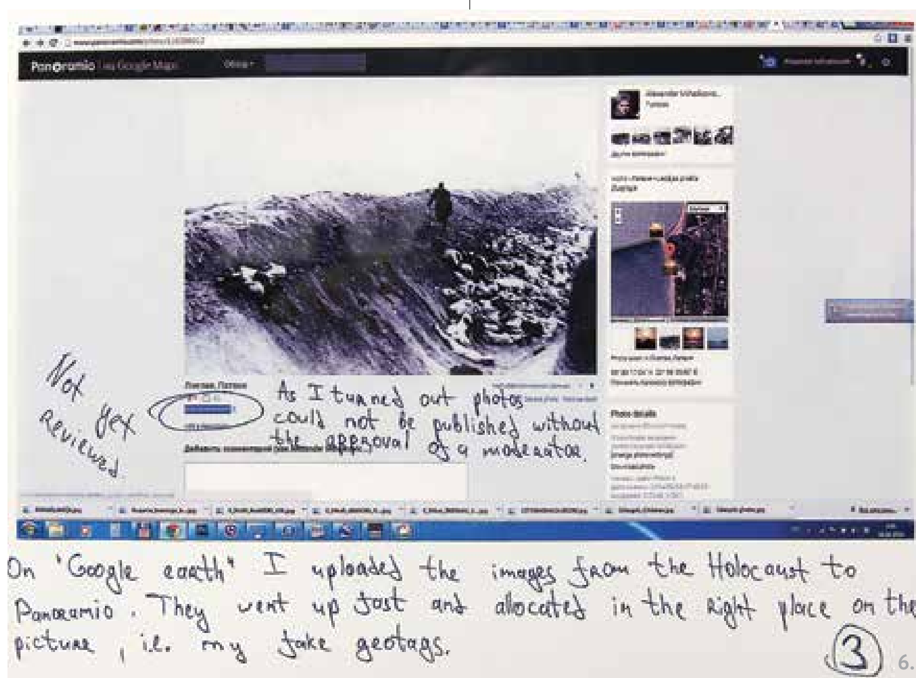
былі з Заходняй Беларусі вывезены ў Германію, сталі остарбайтарамі. Іх сямейныя гісторыі я знайшоў ужо вельмі падрабязна, і гэта дзіўныя, драматычныя лёсы. Калі ёсць подпісы на абароце картак, стараюся паказваць іх: гэта неабходны кантэкст, той мінімум, што мы можам даведацца пра герояў цяпер. Ёсць у маёй калекцыі фатаграфіі з аўсвайсаў — пашпартоў на акупаваных тэрыторыях. Падкупляе тое, што гэта не эстэтызаваныя карткі і своеасаблівы перапіс насельніцтва. Пакуль мне складана сістэматызаваць гэтую частку маёй калекцыі, але я рады, што куратарка Дзіна Даніловіч змагла ўпісаць фатаграфіі ў арт-прастору і праартыкуляваць значнасць архіваў ваенных пакаленняў у такім кантэксце.

У «цёмным пакоі» разведкі

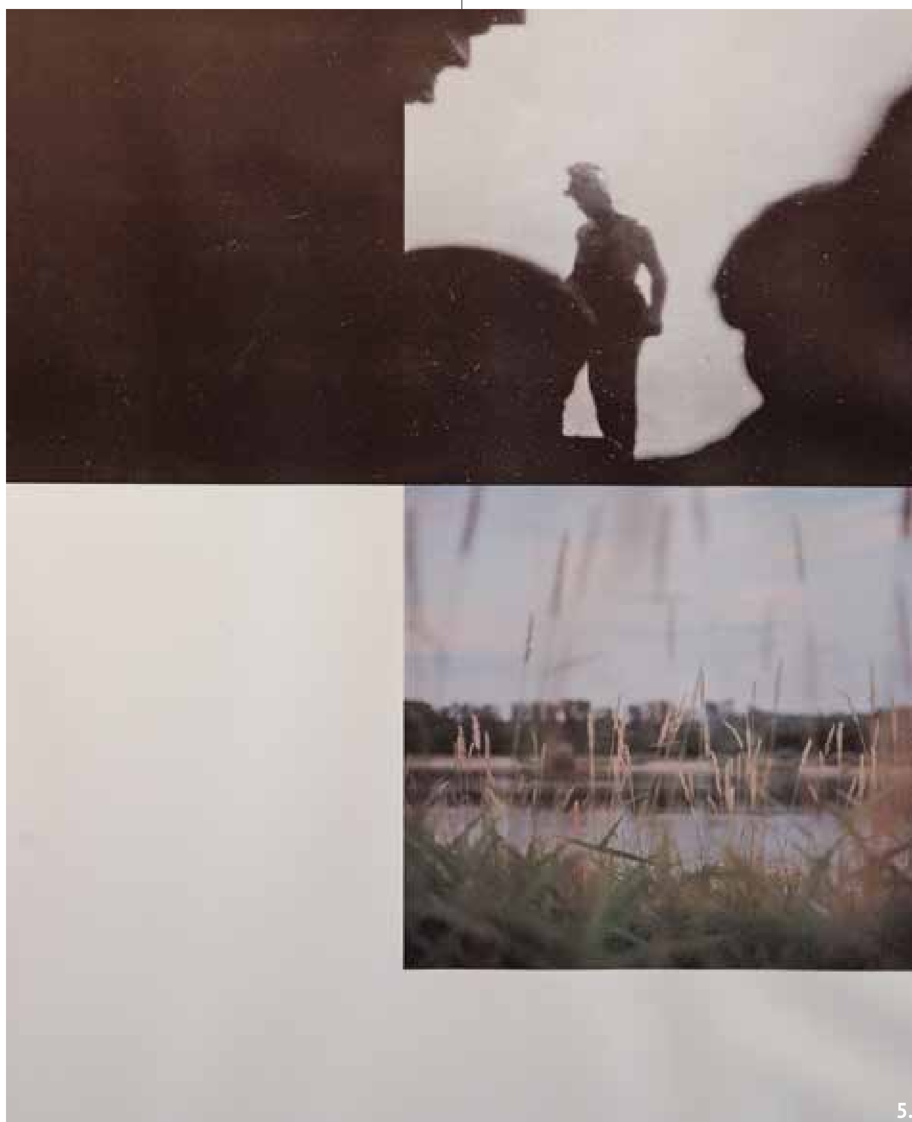
У фотакнізе «Алексіяда» Аляксандр Веледзімовіч паказаў выставачную версію гісторыі, дзе галоўны герой — яго прадзед Аляксей Міхайлавіч Окунеў, а гераічны правобраз — са Старажытнай Грэцыі. Разгортваецца сюжэт павольна, з аналогіямі і асацыяцыямі. Мапы, малюнкі, графіка, скрыншоты камп'ютарных гульняў, супрэматычны квадрат: Аляксандр аддае даніну сучасным візуальным сродкам, з іх дапамогай стварае міф і каментуе яго ў тым сэнсе, што міфы могуць быць рознымі... Не толькі пра грэчаскія ваенныя паходы, але і пра прыгоды Бэтмэна — цалкам папулярнае, спрошчанае ўяўленне пра вайну і Перамогу. А ў біяграфіі Аляксея Міхайлавіча якраз быў эпізод з перасячэннем лініі фронту і разведзаданнем у Варшаве, пра які можна ўспамінаць з рамантызацыяй гераізму.

Як праект «Алексіяда» (2016) створана ў арт-рэзідэнцыі Gaude Polonia і ўвайшла ў шорт-ліст лепшых публікацый 2017-га па выніках МФМ. У тым жа годзе фотакнігу можна было ўбачыць на «Восеньскім салоне з Белгазпрамбанкам» на стэндзе фотагалерэі «Znyata». І зноў «Алексіяда» ўвайшла ў чацвёрку пераможцаў. Таму

праект, думаю, добра знаёмы не толькі тым, хто цікавіцца фатаграфіяй. І крытыкі, і гледачы ацанілі ў гэтай працы сапраўды множнасць міфаў: і сучасных рэваншысцкіх, і разбуральных сталінскіх, і спажывецкіх у маскульце ў тым ліку. Усе яны суіснуюць у постмадэрнісцкай свядомасці, а нашай задачай застаецца ўсё ж вызначыцца з прыярытэтамі, з каштоўнасцямі.
Ігару Саўчанку ў «Алфавіце вайны» належаць некалькі арт-інтэрпрэтацый, і гэта цалкам канцэптуальны досвед. «Кіндар-сюрпрыз» уяўляе з сябе тэкст артыкула Марэка Альшэўскага «Аб некаторых формах моўнай інтэрвенцыі. Помста пераможцаў ці спосаб самазахавання?» пра запазычанні ў прафаннай рускай гаворцы нямецкіх слоў. Інсталяцыя «1941» — новая для аўтара спроба стварэння, калі можна так сказаць, лічбавай ідэнтыфікацыі. Час альбо незабыўная дата, знак альбо значэнне акрэслівае глядач, чакаючы, ці пакажуць яму ў цёмным пакоі нешта яшчэ. Але не, аўтар выдаляецца, праект застаецца абсалютна аскетычным. І нарэшце, архіўная калекцыя «Чаму рабочыя і сяляне Германіі на нас напалі?».



6.


5.

Беларускі фатограф не першы год задаецца гэтым пытаннем, звяртаючыся да музычнага, літаратурнага і візуальнага матэрыялу. Цяпер ён укладае яго ў вусны савецкага чырвонаармейца, але насамрэч гэта скразная тэма ў працах мастака. Адказы на пытанне, вядома, ёсць, і шмат, ды ў фатографа — сваё апавяданне, глыбока гуманістычнае па сутнасці. Далікатнасць свету, уразлівасць чалавека: калі сучаснаму гледачу тыя інтэнцыі здадуцца банальнымі, у іх абарону можна сказаць, што гэта толькі падставы для наступных інтэрпрэтацый. Пытанне «чаму?» павісае ў паветры і не губляе актуальнасці — праз 75 гадоў, для розных краін і «рабочых і сялян» ва ўсёй іх разнастайнасці.
Адна з самых фатаграфічных на выставе — дакументальная серыя Аляксандра Кладава «Ваенныя звычкі» (2009—2019). Частка партрэтаў знятая ў ветэранаў дома, так, як яны выглядаюць сёння, у натуральным для іх асяроддзі. Фатограф запісаў успаміны, якія псіхалагічна паўплывалі на працу. А іншая частка фатаграфій зроблена на штогадовых парадах 9 мая. «*Усяго тры гадзіны ў год, і вельмі хутка. У асноўным да пачатку парада, пакуль пажылыя людзі яшчэ не стаміліся. Стараўся зняць іх без святочнай мітусні, атрымаліся такія самотныя байцы. Таму праца над праектам ішла амаль дзесяць гадоў*», — тлумачыць Аляксандр.
Два кранальныя аб'екты пазнавальныя як звычкі, тыя, што сапраўды характэрныя для гэтага пакалення. Рукапісныя «Кароткая даведка з гісторыі жыцця за час вайны з 1941 па 1944 год» і «Памятка. Дарагі Міша, калі я пайду з жыцця...» — іх аўтары паклапаціліся пра сваіх блізкіх. Мяркую, і пра нас, сваіх нашчадкаў, бо «Даведка» і «Памятка» — мнагазначныя патэрны, якія ўвайшлі не толькі ў памяць сям'і.

7.

8.

АРХІЎНЫЯ ФОТАЗДЫМКІ І ЛІСТЫ НА ВЫСТАВЕ «АЛФАВІТ ВАЙНЫ» ПРАДСТАВІЛІ СЯРГЕЙ КРЫШТАПОВІЧ, УЛАДЗІМІР ДАНІЛОВІЧ, СЯРГЕЙ ЛЕСКЕЦЬ. АРТУР БОНДАР У «ПОДПІСАХ ВАЙНЫ» ПАПЯРЭДЖВАЕ АБ ЗАБЫЦЦІ, ЗАПЭЎНІВАЮЧЫ ДАКУМЕНТАЛЬНЫЯ ФАТАГРАФІІ ВЕТЭРАНАЎ ІХ ПОДПІСАМІ, І ГЭТА НЕ ФАКСІМІЛЕ. АЛЕНА ПРАТАСЕВІЧ У «ЛІСТАХ З ФРОНТУ» І ВОЛЬГА САВІЧ У «АЛФАВІЦЕ ВАЙНЫ», АБАПІРАЮЧЫСЯ НА АРХІЎНЫЯ ФОТАДАКУМЕНТЫ, СТВАРЫЛІ ЎЛАСНЫЯ ВЫКАЗВАННІ. ІХ ПЕРААСЭНСАВАННЕ АРТЭФАКТАЎ ІДЗЕ РОЗНЫМІ ШЛЯХАМІ: РУКАПІСНЫ ТЭКСТ (ЛІСТ АД 21.04.1945) СТАНОВІЦЦА МОВАЙ ДАТЫЧНАСЦІ, А ЖЭСТЫКУЛЯЦЫЯ — ПОШУКАМ АГУЛЬНАГА КОДА, КАЛІ ВАЙСКОВЫ ЗНАК АЛЬБО СІМВАЛ МОЖНА ЎБАЧЫЦЬ ПРАЗ РУХ ЦЕЛА. СЧЫТВАЕМ МЫ ІХ ЦІ ЎСЁ ГЭТА — УЖО МІФАЛОГІЯ?

Гета-бургер

Самай вострай у праекце стала для мяне віртуальная інтэрвенцыя Аляксандра Міхалковіча «Прымусіць інтэрнэт памятаць Халакост». Яна таксама мае сваю гісторыю: серыя была зроблена ў 2014 годзе ў Латвіі, у летняй міжнароднай школе фатаграфіі, пад кіраўніцтвам вядомага брытанскага фатографа і ваеннага карэспандэнта Саймана Норфалка. У Мінску яна стала лепшай у намінацыі «Арт-фатаграфія» прэміі «ПРАфота» на МФМ (2014). У 2016 годзе серыя была паказаная ў галерэі ФотаДэпартамента ў Санкт-Пецярбургу. З таго часу ідэя «прымусіць інтэрнэт» ані не састарэла, хутчэй наадварот. Стэрэатыпных уяўленняў і малюнкаў стала больш, а калектыўная траўма, пра якую гаворыць з намі фатограф, па-ранейшаму далёкая ад разумення. Між іншым нагадаю, што нават коміксы пісалі пра Халакост, а праўда да гэтага часу за гранню дабра і зла. Ва ўсім свеце ёй няма пераканаўчага, выразнага тлумачэння. Фатограф шукае да гэтай тэмы свой ключ: ён падманвае інтэрнэт-мадэраванне (у прамым тэхналагічным сэнсе), каб вярнуць гістарычныя кадры ў іх геаграфічны кантэкст, але ўжо ў наш час. І калі вы атрымліваеце асалоду ад сонейка ў балтыйскіх дзюнах, то на папулярных інтэрнэт-рэсурсах, сярод сэлфі і пірсаў на захадзе, рызыкуеце сустрэць непрыемную сцэну. Бо на гэтым жа пляжы або ў парку адбываліся масавыя расстрэлы, пра што сведчаць жорсткія чорна-белыя кадры, праўда, зусім з іншых архіваў (1941—1944).
Гэта сапраўдныя зверствы з чарапамі, валасамі і тысячамі цел у равах, і ў тым жа шэрагу малюнкаў — супермаркет, Дом культуры, кавярня, тэатр, спартыўная арэна... Нават не апускаючыся ў экзістэнцыяльны дыскурс, вы адчуваеце, наколькі рэальна і тое, і гэта. Геалакацыя: Рыга, Юрмала, Даўгаўпілс, Ліепая, Саласпілс. Тут зачэкініліся адпачывальнікі, сюды шляхам некаторых лічбавых камбінацый укараніўся фатограф, і ўсё гэта магло стаць эпізодам з серыяла «Чорнае люстэрка».

Кветкі з атрутай

Праект «Кветкі з Маўтхаўзена» (2017) украінскага мастака Сашы Курмаза дазваляе нам звярнуцца да адной з тэорый арт-крытыкі, якой мы пакуль карыстаемся рэдка. Гэта эка-крытыка, абгрунтаваная на рубяжы XX—XXI стагоддзяў, і тэрміналогія яе яшчэ слаба распрацаваная. Але адзін з прынцыпаў — пра тое, што прырода не ўспрымаецца больш як аб'ект сузірання, а існуе ў актыўнай, дзейснай узаемасувязі з чалавекам, — падаецца мне вельмі актуальным. Асабліва, як ні сумна, цяпер. Прырода існуе ў культуры як суб'ект, мастак і глядач не лічаць яе герметычным асяроддзем, яна ўмешваецца, правакуе, рэагуе і сапраўды ўплывае на жыццё чалавечай супольнасці.
У парадыгме антрапацэнтрычнай культуры дастаткова было б прачытаць толькі назву «Маўтхаўзен» і адразу ўбачыць клумбу на месцы велізарнай брацкай магілы. Але гэта было б правільна, калі б Саша Курмаз не належаў да ліку мастакоў, якія выходзяць за рамкі фатаграфіі. Ён быў фіналістам конкурсу Talents C/O Berlin 2015 і двойчы ўвайшоў у шорт-ліст прэміі PinchukArtCentre (2013, 2017), шмат эксперыментуе, робіць інтэрвэнцыі, працуе ў гарадской прасторы. З іншай нагоды, але таксама пра ваенную тэму ён пісаў, што існуе занадта шмат павярхоўных, банальных малюнкаў, і робяцца яны з вельмі прагматычнымі задачамі. А тэрыторыя мастацтва — альтэрнатыўная крыніца ведаў, і для Курмаза як мастака важна змяненне асяроддзя, каб менавіта ў афлайне людзі рэагавалі на яго дзеянні, аб'ект, праблему або сітуацыю.
«Кветкі з Маўтхаўзена» былі знятыя на тэрыторыі казармаў канцлагера. Гэта палявыя кветкі, у асноўным жоўтыя, і выбар колеру ў фатографа наўрад ці выпадковы. Балючыя, чэзлыя парасткі, часам з вытанчанымі, але жаласнымі пялёсткамі. На абсалютна чорным, антрацытавым фоне.
Той жа Сайман Норфалк, здымаючы ландшафты Аўшвіца, пісаў: прырода вакол Асвенціма літаральна ванітавала атрутай таго, што ёй давялося бачыць. Фатографу здавалася, што яна не ў сілах стрымлівацца... Туман у ландшафце канцлагера ўяўляўся яму атрутным газам.

Кітайская музыка. Метафара і рэальнасць

Вядомы беларускі музыкант Аляксей Фралоў, лаўрэат міжнародных конкурсаў, саліст-фагатыст, музыказнаўца і дырыжор, на працягу паловы года працаваў у Кітаі, дзе з'яўляўся прафесарам Сычуаньскага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. У сваім артыкуле ён разважае пра глыбокія карані традыцыйнай кітайскай музыкі, светапогляд жыхароў Паднябеснай, распавядае пра ўласны мастацкі досвед сумеснай працы з кітайскім сімфанічным аркестрам і хорам.

Аляксей Фралоў

1.

Той, хто ніколі не бываў у Кітаі, сапраўды з цяжкасцю можа ўявіць, наколькі гэтая вялікая краіна — сапраўды іншая планета! Рэч у тым, што, не пабачыўшы нешта зусім іншае, толькі людзі з вялікай фантазіяй могуць намаляваць сабе ўвесь маштаб адрозненняў: у ментальнасці і культуры, у мастацтвах і традыцыях, у вераваннях і побыце, у краявідах. Ва ўсім!

Мне зноў пашчасціла, пасля доўгага перапынку амаль у 20 гадоў (калі я быў удзельнікам дэлегацыі на Днях культуры Беларусі ў КНР), пабачыць гэтую загадкава-казачную для нас частку планеты, вялікую краіну, яе магутную і шматгранную культуру. За гэты час там адбыліся каласальныя перамены і мадэрнізацыі. Тым больш апошнім разам мне давялося трапіць туды не проста на гастролі, а ўжо на працяглы час — на працу, стаўшы галоўным дырыжорам кітайскага сімфанічнага аркестра ў агромністай правінцыі Сычуань у самым цэнтры КНР і прафесарам Сычуаньскага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, непасрэдна і грунтоўна паглыбляючыся ў тыя фенаменальныя прасторы. У гэтым вельмі прэстыжным універсітэце навучаецца больш за 20 тысяч студэнтаў. Размешчаны ён адразу ў трох гарадах правінцыі — Чэнду, Цытун і ў двухмільённым Мяньяне. Нагадаю: менавіта Сычуань і яе 16-мільённая сталіца Чэнду знакамітая як сусветная сталіца пандаў. Тут знаходзяцца найвялікшыя панда-паркі, куды злятаюцца людзі рэальна з усёй планеты. Памятаю, як перад адным з вальераў у пэўны момант стаялі француз, ізраільцянін, бразілец, італьянская сям'я, дзве амерыканкі, тры аўстралійцы, вельмі шмат кітайцаў і... беларус! Аніводнае відэа з пандамі не перадае такога адчування радасці і замілавання, якое выклікае жывоеназіранне за гэтымі няўклюднымі камічнымі істотамі.

А яшчэ Сычуань — адзін з найбуйнейшых і перадавых цэнтраў кітайскай навукі і прамысловасці. Пры гэтым правінцыя ў такой ступені агромністая, а яе прыродныя ландшафты настолькі разнастайныя, што знаходзіцца шмат месца для ўнікальных запаведнікаў. Там прысутнічае раслінная практычна ўсіх кліматычных паясоў Зямлі — ад высакагорных у Гімалаях да субтрапічных і нават трапічных відаў.

2.

3.

Адпрацаваўшы ў Кітаі палову года і выехаўшы на зімовыя вакацыі, не чакаў, што мая дырыжорская палачка «завісне на фермаце» ў «каранавіруснай паўзе планеты». Але гэтая паўза дала час узяцца за пяро і падзяліцца сваімі ўражаннямі пра культуру Кітая, яго асобныя віды мастацтва, пачаўшы, натуральна, з музыкі.

Музычная культура Кітая — такая неабсяжная тэма, што не хопіць і многіх дысертацый, манаграфій і энцыклапедый, каб усё згадаць, прааналізаваць і ахарактарызаваць. Тым больш у кароткім артыкуле немагчыма раскрыць усе аспекты ўнікальна багатага культурнага свету маштабнай і шматнацыянальнай, але пры гэтым цэласнай краіны, аб'яднанай мноствам «унутраных апор». Таму абмяжуемся кароткім дайджэстам. Аднак хачу затрымаць увагу чытачоў некалькімі фактамі менавіта са старажытнай гісторыі кітайскай музыкі, каб яны адчулі ўсю яе глыбіню і своеасаблівасць.

Што такое сёння музычная культура Чжоў Гуо — Цэнтральнай (сярэдзіннай) краіны, як у арыгінале перакладаецца саманазва Кітая? Яна — краіна — з'яўляецца найбольш каштоўнай для сваіх жыхароў, яна самадастатковая і таму з гонарам працягвае шматвекавыя, нават тысячагадовыя традыцыі ўласнай культуры, у тым ліку музычнай. Таму найбольш важнае для кітайцаў — сваё, роднае, кітайскае (на жаль, такая пазіцыя нязвыклая для беларусаў)! Яны вельмі шануюць сваю гісторыю, сістэматызуюць факты, упарадкоўваюць даты.

Ужо з дагістарычных часоў (перыяд культуры Яншаа — 5000—4000 год да н.э.) да нас дайшлі некаторыя артэфакты. Гэта розныя каменныя, касцяныя, керамічныя бразготкі, рагі (таоцзяо), акарыны (сюнь, няо сюнь) у форме яйка, рыбы або птушкі, якія можна асацыяваць з музычна-абрадавымі (верагодна, з шаманскімі рытуаламі), прыдворна-цырыманіяльнымі і паляўнічымі патрэбамі, дзіцячымі цацкамі. У правінцыі Гансу былі знойдзены больш 20 такіх рыбак рознага памеру. Топ-адкрыццём можна лічыць 25 касцяных падоўжных флейтаў, адшуканых на адной стаянцы ў правінцыі Хэнань. Неверагодна, але яны маюць па сем іґравых адтулін, што кажа пра сяміступенны гукавы шэраг! А між тым гэта самыя старажытныя знаходкі ў Кітаі, узрост якіх вучоныя называюць у 7800 — 9000 гадоў!

Пачаткі гістарычнага перыяду Кітая, што адлічваецца з часу дзяржавы Шан (XVIII—XII ст. да н.э.), таксама ўпрыгожаны падобнымі знаходкамі. Тады краіна дасягнула росквіту бронзавага веку. Тэхналагічныя магчымасці адкрылі новую старонку музычнай культуры — росквіт металічных (бронзавых) ударных інструментаў: званоў і званочкаў, кімвалаў, гукавых пласцін і, нарэшце, бяньчжун (комплекс настроеных званоў максімальнай колькасцю да 65!). Пазней падобныя падвешаныя на раму камплекты бронзавых званоў, або камплекты старажытных кітайскіх каменных пласцін (літафоны), стануць асновай-ідэяй для многіх сучасных аркестравых ударных інструментаў клавішнага шэрагу (металафоны, ксілафоны, кампані, кампанэлі, марымбы).

Іначай кажучы, каб не Кітай — наўрад ці сучасны аркестравы свет меў бы такі разнастайны перкусійны асартымент, такі арсенал ударных інструментаў у акадэмічнай музыцы. Вяршыні росквіту бронзавыя інструменты дасягнулі ў часы дынастыі Чжоў (XI—III ст. да н.э.). У гэты ж перыяд з'яўляюцца выказванні пра музыку, фармуюцца веды пра яе і пачынае развівацца тэорыя, грунтуючыся на традыцыйных поглядах і практыках. Але выразнае значэнне музыкі, яе ўзвышаны статус, убудаваны ў канцэптуальныя канструкцыі чалавечага асэнсавання, фармулюецца ў эпоху высокай рэлігійнай філасофіі — на піку старажытнай кітайскай эпохі мысліцеляў Лао Цзы і Канфуцыя.

Канфуцыянская сістэма ясна акрэслівае музыку як «адну з галоўных сіл, што рэгулююць парадак сусвету». Музыка — «адна з праяў Вялікага Адзінства космасу».

Ужо тады былі сур'ёзна распрацаваныя схемы сімвалічных ўзаемасувязей праяў-элементаў Космасу. Так, кожны музычны інструмент быў падпарадкаваны адной старане свету, пары года, пэўнай субстанцыі або з'яве прыроды. Напрыклад, званы (чжоўн) былі сімвалам Захаду, восені, металу і вільгаці. Шматствольная Флейта Пана (пхань-сяо, пхань-ці), наадварот, асацыявалася з Усходам, вясной, бамбукам, гарамі.

Згадаю пра 7 іґравых адтулін у самай старажытнай простай кітайскай флейце. Дванаццаць асноўных гукаў, якімі ўжо тады аперыравалі, маглі звязвацца з 12 месяцамі і іх алегарычнымі жывёламі. Важнейшым «тэктанічным» зрухам ва ўласна кітайскай філасофска-светапогляднай канцэпцыі былі асэнсаванне і сакралізацыя лічбы 5. Менавіта ў час Чжоў з'яўляецца эпахальнае «Пяцікніжжа канфуцыянства». Ад тых пор пяцёрка канцэптуальна праяўляецца ў культуры: ад пентатонікі ў музыцы аж да пяцізоркавага дзяржаўнага сцяга КНР, дзе кожная з пяціканцовых зорак мае свой сэнс, як архаічны, так і сучасны геаграфічна-палітычны.

Цікавы факт пра гэта: калі да 70-годдзя КНР мы з аркестрам выконвалі на канцэртах іх знакаміты гімн, патрыятычны спеў «Чырвоны сцяг», я знайшоў у адным месцы рытмічную збіўку з 4/4 на 5/4 ва ўступнай фанфары, якая так цяжка давалася трубачам і якую яны раней «змазвалі». Тады настойліва прарэпеціраваў з імі гэты элемент, зразумеўшы яго не выпадковым, а свядома прамаляваным кампазітарам: вось яна — залатая пяціканцовая зорка ў партытуры!

Вельмі яркімі, сапраўды зорнымі для культуры аказаліся часы дынастыі Хань (202 г. да н.э. — 220 г. н.э.), сінхронныя еўрапейскай эпосе элінізму. Музыку таго перыяду (напэўна, паводле ўлюбёнай тады камбінацыі інструментаў) называлі «мелодыямі жалейкі (юй, пазней шэн) і цытры (сэ, раней цінь)». Больш старажытная дзесяціструнная цытра цінь зрабілася тады ўжо не адзіным прадстаўніком свайго тыпу інструментаў. Шматструнныя цытры, розных форм лютні (піпа і жуань, жуаньсянь), часта інкруставаныя перламутрам, і іншыя «дзівы» ўпрыгожвалі прыдворны побыт наступных дынастый Суй і Тан. А шматлікія сцэнкі такога побыту і ўвогуле жыцця (танцы і музіцыраванне, адпачынак і паляванне, працэсіі і вайсковыя дзеі, дзе паўсюль прысутнічае музычны элемент) адлюстраваныя ў творах мастацтваў. Увогуле ў першым тысячагоддзі нашай эры ў Кітаі налічвалі ўжо каля 300 разнастайных музычных інструментаў!..

Каб не стамляць чытачоў музыказнаўчымі падрабязнасцямі з галіны арганалогіі, распавяду яшчэ кароткую казку-легенду на тую ж тэму. Тым больш у Кітаі да сёння перамяшана старажытнае з сучасным, элементы даасізму, канфуцыянства і камунізму суіснуюць у адной прасторы і дзіўным чынам пераплятаюцца. Гэта бачым цяпер на кожным кроку. Згадаем барабан — вельмі папулярны ў глыбокай старажытнасці інструмент. Ён паўстае ў легендарным аповедзе, які назавём «Жоўты імператар і барабан»:

Легендарны продак кітайцаў — Жоўты імператар — пайшоў вайной на свайго ворага Чы-Ю, што валодаў магічнай здольнасцю лётаць. Жоўты імператар

4.

5.

змайстраваў вялікі чарадзейны барабан, а замест палачак да яго ўзяў косці Духа грому і пачаў біць. Чы-Ю ў выніку аглух, не змог узляцець у паветра, быў злоўлены і паланёны. Такім чынам, дзякуючы чарадзейнаму барабану Жоўты імператар атрымаў поўную перамогу.

Вы разумееце: у гэтым паданні выразна прачытваецца векавое стаўленне кітайцаў да ўдарных інструментаў як да магічных, містычных, як да «інструментаў сілы». Гэтае ж мы назіраем у пэўным сэнсе і ў XXI стагоддзі, калі як турысты зазіраем у кожны даоскі або будысцкі манастыр, а там ідзе служба — абавязкова з «перкусійным» суправаджэннем манахаў.

Музычныя, асабліва ўдарныя, інструменты — важныя ўдзельнікі ў выкананні і нават стварэнні розных рытуалаў. Паводле канфуцыянскага канона, рытуал мае сваім вытокам «вялікае адзінства», якое, дзелячыся, стварае неба і зямлю, суадносіцца з порамі года. Выкананне рытуалаў — аснова чалавечага жыцця, яны настаўляюць у вернасці і адданасці, удасканальваюць у любові, даюць праявіцца пачуццям людзей. Гэты пастулат мы часткова бачым нават у сучасным кітайскім грамадстве, у яго арганізаванасці і дысцыпліне.

Шматлікія ўдарныя інструменты суправаджаюць традыцыйныя святочныя працэсіі з драконамі, змеямі ды іншай сімволікай на кітайскі Новы год. Тыя працэсіі цяпер нібы страцілі сваю духоўную актуальнасць, ператварыўшыся ў яркую дэкарацыю, а разам з імі дэкаратыўна-забаўляльнай быццам стала і адпаведная музыка. Але гэта толькі знешне, на першы погляд. Насамрэч, магчыма, гэтыя міфічныя істоты да сёння займаюць месцы ў сэрцах людзей, як кажуць, на генетычным узроўні.

У міфалогіі Кітая дракон займае цэнтральнае месца. Легенды сцвярджаюць, што яго дыханне, сон і абуджэнне вызначаюць дзень і ноч, з'явы надвор'я. «Драконы прадстаўляюць нябесную і зямную ўладу, мудрасць і сілу, абараняюць ад злых духаў, што хочуць сапсаваць святы або нашкодзіць чалавеку», — кажуць балады. Магчыма, старажытныя людзі малявалі агнядышныя вобразы з магутных дыназаўраў, каласальныя парэшткі якіх знаходзілі ўжо ў даўнія часы на тэрыторыі Паднябеснай. Дарэчы, нам разам з аркестрам пашчасціла пабываць падчас унутрыкітайскіх гастроляў у музеі дыназаўраў, адным з найбуйнейшых у свеце, — у горадзе Цзыгун.

Яшчэ адным знакавым вобразам у кітайскай культуры ёсць змей (часам паяднаны з вобразам дракона). Яго можна сустрэць паўсюль — у гістарычным жывапісе і ў дэкарацыях рэальнага жыцця, ёсць змеі паветраныя і вадзяныя, нават агароджы паркаў, палацаў і манастыроў бягуць звілістай чырвонай кафлянай змейкай, нагадваючы праваобраз і «абараняючы двор ад злых сіл». Вялікі змей — візуальны вобраз найважнейшага светапогляднага паняцця для кітайскай філасофіі, культуры і рэлігійнага жыцця — Дао («Шлях»). Гэта найвышэйшы стан быцця, і «нябесная воля», і вечная дзея, і з'ява, і прычына жыцця, а ў сучаснай навуковай інтэрпрэтацыі — «цёмная матэрыя Сусвету», якую цяпер шукаюць астрафізікі.

Спачатку рэгіянальныя, міфы і легенды Кітая дзякуючы піктаграфічнаму пісьму пераадольвалі моўныя бар'еры і рабіліся ўсеагульнымі для краіны, нацыятворчымі элементамі і багатай тэмай для чалавечых фантазій і творчасці, у тым ліку музычнай.

«Кітайская грамата гэтая ваша кітайская музыка», — скажа нехта, паслухаўшы традыцыйныя творы ў выкананні традыцыйных калектываў. Але калі пачынаеш прыслухоўвацца да інтанацый гэтага космасу, да іх заканамернасцей, спалучэнняў, то пачынаеш бачыць не толькі навізну і неверагодную арыгінальнасць гучання, але і хараство музычнай тканіны. Некалі вось так, пастурова, мне пачынаў адкрывацца кітайскі музычны космас праз неверагодна таленавітае, вытанчанае сачыненне выдатнага беларускага кампазітара Віктара Капыцько, калі яшчэ ў юнацтве выконвалі яго з нашым ансамблем і запісвалі на аўдыя! Паверце, гэта былі не лёгкія стылізатарскія (хоць, безумоўна, геніяльныя) «азіяцкія карціны» знакамітых опер Пучыні, а складанейшая, мудрагелістая інтанацыйная работа. І тым не менш — паіграўшы, прыслухаўшыся, мы тады вельмі ацанілі твор Капыцько «Сюцай з Ішуя».

Выкажу бясспрэчную думку: тое, чаго не ведаеш, што не спазнана табой, часам не цікавае, бо не зразумелае. Але паверце, нават такія складаныя рэчы, як традыцыйная кітайская опера, гэты самабытны яркі жанр, знаходзіць шлях і да заходняй публікі, калі толькі ўважліва да яе прыслухоўвацца і прызадумвацца.

Мяркую, што такую самую выснову зрабілі і беларускія меламаны, і мае калегі па тэатры, якія свядома прыйшлі на раскошную пастаноўку Пекінскай оперы ў Вялікім тэатры Беларусі ў мінулым сезоне. Тыя гастролі адбыліся дзякуючы амбасадзе КНР у Беларусі. Вось і ў правінцыі Сычуань, куды прывёў мяне пазней прафесійны лёс, ёсць свая «Сычуаньская опера», таксама

6.

7.

славутая, падобная да пекінскай, але і своеасаблівая. Вядома, іх адрозненні змогуць пачуць і вытлумачыць толькі вузкія спецыялісты ў гэтым жанры. І я з нястомнай цікавасцю некалькі разоў бачыў тое відовішча — яркае да стракатасці, сапранава-каларатурнае — аж да немагчыма высокіх нот, якія здаваліся і танклявасцю таксама, але прытым у ім было багата эстэтычнага тэатральна-музычнага хараства! Традыцыя там жыве! Жыве не дажываючы, штучна, не выглядаючы «нафталінам». Бо дзяржава мэтанакіравана і актыўна падмацоўвае інтарэс у народзе да свайго і найперш шануе сваё.

Пры гэтым кітайцы, скіраваныя ў будучыню, разумеюць, што ў глабальным свеце трэба глабалізаваць і ўласныя веды, і таму ўкладаюць велізарныя сродкі, каб пазнаць іншы — астатні — свет вакол «Цэнтральнай краіны», аж па край свету. Асабліва павучыцца ў высокаразвітых і агульнапрызнаных краін-лідараў цывілізацыйных працэсаў (тэхналагічных, эканамічных, адукацыйных, культурных), куды прыязджаюць кітайскія студэнты. На гэтыя сродкі запрашаюцца і замежныя спецыялісты, каб з энтузіязмам дзяліцца сваімі ведамі і вопытам, сакрэтамі і алгарытмамі, ідэямі развіцця. Такая мудрая стратэгічная палітыка — надзейная гарантыя распаўсюджанай ідэі: «За Кітаем — будучыня».

Сучасная кітайская музычная культура часта выглядае глыбокім сінтэзам традыцыйных для «Цэнтральнай краіны» сваіх жанраў і форм існавання з многімі ўдалымі спробамі асвоіць сусветны (найперш заходні, еўрапейска-амерыканскі) тып музычнай культуры і яе праявы. Актыўна вядзецца навучанне на еўрапейскіх музычных інструментах у культурных ВНУ. Такім чынам у гэтай парадыгме з'явіліся і актыўна развіваюцца сімфанічныя аркестры, цікавасць публікі да канцэртаў, а ў кампазітараў ёсць інтарэс да працы над творамі ў еўрапейскіх традыцыях з кітайскім каларытам і тэматыкай. Так, напрыклад, прыехаўшы ў Кітай непасрэдна напярэдадні 70-годдзя КНР, я за лічаныя дні мусіў асвоіць для сябе і падрыхтаваць з нашым аркестрам вялікую праграму кітайскіх патрыятычных песень. У іх аснове — еўрапейскі сімфанізм, кітайскія інтанацыі і лады, зразумела, патрыятычная тэматыка, якую на роднай мове спевакі даносяць слухацкім масам. Калегі-дырыжоры могуць спытаць: а як адсачыць усе павароты «руладаў салістаў», пакуль нічога не разумеючы ў мове. А вось толькі дзякуючы еўрапейскім прынцыпам натазапісу і кампазіцыі гэтых твораў. Ну а рэшта ўжо — дзякуючы прафесійнай інтуіцыі.

Асабіста для мяне праца ў Кітаі — гэта новае пазнанне свету, новыя ўражанні і адкрыцці. Для аркестра і тамтэйшай культуры — кантакт з маімі прафесійнымі ведамі і вопытам, густам і бачаннем. Мы зрабілі шмат рэпетыцыйнай працы, падрыхтавалі нямала праграм кітайскай музыкі і сусветнай класікі — у шырокім значэнні тэрміна. Сярод прыемнасцей, што ў адным з найважнейшых маштабных сімфанічных канцэртаў, сканструяваных паводле прынцыпу геаграфічнага падарожжа, мы выканалі геніяльную ўверцюру «Казка» Станіслава Манюшкі, заснаваную на беларускім музычным матэрыяле і апавяданнях «Шляхціц Завальня» Яна Баршчэўскага. Як і па ўсім свеце, дзе бываю, раблю канцэрты-лекцыі — з разгорнутым асветніцкім канферансам. Тады акурат выдалася добрая магчымасць не толькі годна прадставіць нашу краіну як дырыжору, але і падрабязна распавесці кітайскай публіцы і рэгіянальнай адміністрацыі пра Манюшку, пра Беларусь і Польшчу, пра нашу супольную гісторыю, добрасуседства і культурныя вяршыні.

А найважнейшае маё ўласна кітайскае дасягненне — выкананне грандыёзнай і вельмі прыгожай араторыі «Мроі пра Дунхуан» аўтарства Джэн Бін для салістаў, хору і сімфанічнага аркестра, прысвечанай легендарнаму шаўковаму шляху і слыннаму гораду-цэнтру на яго дарозе. Задача здавалася амаль неверагоднай: праца не толькі з сімфанічным аркестрам, але і з маладзёжным хорам, які спявае па-кітайску! Увесь рэпетыцыйны працэс ляжаў на мне, ішоў без удзелу хормайстра, аднак хор быў вельмі чуйны, уважлівы і праявіў вялікія сімпатыі. Канцэртны вынік аказаўся бліскучы, гэта заўважалася на шчаслівых тварах харавікоў і аркестрантаў, авацыях публікі, кампліментах і высокіх ацэнках кіраўніцтва правінцыі Сычуань. І я шчаслівы, што прынёс кітайскім артыстам і публіцы многія хвіліны радасці. М

1. Рэпетыцыйны момант. Дырыжор Аляксей Фралоў і кітайскія студэнткі.
2. У час канцэрта.
3. З кітайскім салістамі.
4-5. Краявіды правінцыі Сычуань.
6. Кітайскія музычныя інструменты непарыўна звязаны з рэлігійным жыццём.
7. У знакамітым парку дыназаўраў горада Цзыгун.
Фота аўтара і з ягонага архіва.

Сапёр-музыкант,
альбо Ружа вятроў камернага фэсту

ГУТАРКА З МІХАІЛАМ КАНСТАНЦІНАВЫМ

Алена Балабановіч

Увесну ён адсвяткаваў юбілей — Міхаілу споўнілася 50 гадоў. Да свайго дня нараджэння артыст хацеў прэзентаваць на камернай сцэне новую праграму — «МІКС», вытканую з твораў сучасных беларускіх кампазітараў. Але рэаліі часу ўнеслі карэктывы: на жаль, Вялікі тэатр датэрмінова завяршыў свой сезон. Аднак спадзяемся: на творчы вечар нашага героя мы ўсё ж такі трапім. Бо кожны яго праект становіцца сапраўднай падзеяй. Тое, як ён фанатычна адданы музыцы, выклікае шчырую павагу, а яго неверагодныя ідэі кожны раз захапляюць. Сёння мы гутарым з музыкантам Вялікага тэатра Беларусі Міхаілам Канстанцінавым.

Для вас 50 гадоў — час падвесці пэўныя вынікі ў творчасці, прафесіі?

— Не! Якія вынікі?! Думкамі я ўжо ў наступных праектах. Так, у тэатры не адбыўся травеньскі канцэрт, але трэба паспець зрабіць запіс на радыё, каб наша праца не прапала дарэмна. Гастролі зрушыліся, ды неабходна ўжо думаць над фестывалем новай камернай музыкі «Трамантана», які, спадзяюся, мы ўсё ж такі правядзём у канцы восені. Кампазітар Галіна Гарэлава напісала твор для хору і ўдарных, прысвечаны сваім настаўнікам, — прагну як мага хутчэй пачаць над ім працаваць. Таму што такога цікавага матэрыялу ў нас неверагодна мала — і хочацца прадставіць яго варта. Такім чынам, планаў дастаткова — цяпер галоўнае знайсці час усё гэта ўвасобіць у жыццё.

Атрымалася адсвяткаваць юбілей?

— Выключна ў асяроддзі сям'і. Вядома, гасцей у гэты няпросты час не запрашалі. Але ад віншаванняў было не ўцячы — тэлефон разрываўся. Дадалося і працы ў тых, хто дастаўляе кветкі, — такую велізарную колькасць букетаў, атрыманых за адзін дзень, мне не дарылі, напэўна, за ўсё жыццё.

Вернемся на некалькі дзесяцігоддзяў назад. Што падштурхнула вас займацца музыкай? Можа, паўплывалі бацькі?

— Мама ў свой час хацела стаць скрыпачкай, але спынілася, скончыўшы музычную вучэльню. Напэўна, менавіта таму і ў дзяцінстве мяне аддалі займацца музыкай. На ўрокі скрыпкі, натуральна. Але «абразілі» з самых першых заняткаў. *(Усміхаецца.)* Скрыпку не даверылі, далі смычок і паперу, маўляў, вадзі па струнах. Павадзіў-павадзіў — і месяца паўтара мяне там не бачылі. Хоць на пытанне бацькоў: «Ты куды?» — нязменна адказваў: «У музычную школу!» Не дзіўна, што пасля такой колькасці пропускаў мяне і адлічылі. Але потым паступіў у Парнат — сталічную гімназію-каледж мастацтваў імя Ахрэмчыка, дзе з 5-га класа перайшоў на ўдарныя. Не скажу, што з дзяцінства валодаў нейкімі ўнікальнымі здольнасцямі. Але музыка сама па сабе дае штуршок да развіцця чалавека, пашырае яго кругагляд, узбагачае душэўныя якасці. І стасункі з гэтым выдатным светам нікому не пашкодзяць, нават калі ў далейшым вы і не збіраецеся прафесійна звязваць сваё жыццё з музыкай. Я, вядома, таксама не думаў спачатку, што гэта стане маім лёсам.

Чаму выбралі менавіта ўдарныя? Што прыцягнула і прыцягвае да гэтага часу?

— Ну вядома, ударныя — іх жа шмат, і яны такія гучныя! *(Смяецца.)* Магчыма, і на ўдарнай устаноўцы хацеў у ансамблі граць. Спачатку, як і кожнае дзіця, больш гуляў, чым займаўся. Паступова зразумеў, што склад розуму ў мяне ўсё ж такі не матэматычны, я гуманітарый, і ўсе гэтыя музычныя матэрыі мне вельмі блізкія. Наўрад ці мог быць не творчым работнікам. Дарэчы, у складаныя 1990-я, будучы студэнтам, спрабаваў асвоіцца на рынку і нават нядрэнна зарабляў. Але сутыкнуўся з тым, што трэба было выбіраць: рынак ці заняткі музыкай, бо гэтыя рэчы несумяшчальныя. Нягледзячы на шалёныя грошы, сышоў са спакойным сэрцам. І ні разу пра гэта не шкадаваў.

Якая сустрэча ці знаёмства паслужылі імпульсам для ўсведамлення таго, што музыка — гэта ваша прафесія?

— Моцны штуршок майму музычнаму развіццю дала праца ў ансамблі «Класік-Авангард». Прыйшоў туды на курсе 4-5-м і застаўся на 20 гадоў. Трапіў у калектыў прафесіяналаў сваёй справы, якія ігралі неверагодную музыку. Для мяне гэта быў цэлы Сусвет! Джон Кейдж, Кшыштаф Пэндэрэцкі, Дзмітрый Смірноў, Джордж Крам, Уладзімір Дзешавой... У абавязковым парадку два разы на год рабілі канцэрты: адзін — прысвечаны сусветнай музычнай спадчыне, другі — з твораў аўтараў Беларускага саюза кампазітараў. Менавіта тады і зарадзілася сяброўства са многімі сучаснымі аўтарамі, якое працягваецца не адзін дзясятак гадоў. Я ўжо не працую ў ансамблі, ды і «Класік-Авангард» ужо не той, але з тых даўніх часоў ува мне засталося жаданне пошуку чагосьці новага. Калектыў даў мне менавіта гэты імпульс, і ён жыве ўва мне.

Прыйсці ў Вялікі тэатр было марай?

— Вядома, хацелася прыйсці сюды, усё ж такі сімфанічны аркестр тэатра — самы прафесійны калектыў у краіне. Працаваць сярод такіх шыкоўных музыкантаў — адно задавальненне. Дарэчы, у тэатр я таксама трапіў на апошніх курсах Акадэміі. І ў той час на базе аркестра існаваў Ансамбль ударных інструментаў. Адзіны ў Беларусі! Гэта быў таксама адзін з цікавых фарматаў кантактаў, узаемадзеяння з калегамі-ўдарнікамі, пазнавання і ўзбагачэння. Мне заўсёды хацелася ўзваліць на сябе як мага больш працы, суткамі знаходзіўся ў тэатры, як, у прынцыпе, і цяпер — за гэтыя гады мала што змянілася. *(Усміхаецца.)* Але цяпер я больш паслядоўна стаўлюся да працы, тады ж хапаўся за ўсё, хацеў іграць усюды, усё, што прапаноўвалі, і на ўсіх інструментах. Хвалявання не было аніякага — адно несуцішнае жаданне іграць як мага больш. Гэта засталося, але акцэнты крыху зрушыліся: цяпер гэта тычыцца ўласных праектаў і супрацоўніцтва з кампазітарамі.

Чаму навучыў і працягвае вучыць вас аркестр тэатра?

— Слухаць калег. Калі ў цябе няма вушэй, як у слана, каб улавіць усе групы аркестра, працаваць складана. Іграць партыю не так цікава, больш важна пачуць, як яна ўзаемадзейнічае з іншымі інструментамі. А гэта зусім іншы ўзровень! Чуць не толькі сябе — усіх музыкантаў, пранікацца тэмбрамі, гукамі, нюансамі, каб здабываць менавіта музычныя гукі, а не ўдарныя.

Камедыйныя выпадкі падчас спектакля ці канцэрта, як правіла, здараюцца менавіта з ударнымі...

— Калі ты памыліўся, гэта заўважаць усе. Асабліва, калі іграеш на барабане або талерках. Ударныя — вельмі гучныя інструменты, таму часам іграеш — і адчуваеш сябе як сапёр: права на памылку ў цябе няма. Ніколі не забуду, на адным спектаклі «Кармэн» габаіст толькі пачаў сваё сола, як тут жа на падлогу з грукатам звалілася талерка. Безумоўна, пасля такой «катастрофы» бедны артыст збіўся і ўжо не мог працягваць сваю варыяцыю. *(Смяецца.)*

Калі пра вас адзываюцца калегі, то ў першую чаргу называюць дзве якасці — працагалізм і перфекцыянізм. Вам гэта дапамагае або часам перашкаджае?

— Часам замінае. Перфекцыяністам часта «абзываюць» кампазітары: занадта скрупулёзна стаўлюся да музыкі. Але я ніколі не раблю лепш дзеля лепшага. Я проста адчуваю, як павінна быць. І калі чую, што гучанне супала з тым камертонам, які ў мяне закладзены дзесьці ўнутры, супакойваюся. Лічу, калі чымсьці займацца, то займацца па-сапраўднаму. Часам раблю праекты, якія, на жаль, не заўсёды прыносяць грошы. Але гэта зусім іншае жыццё. Гэты працэс неймаверна зацягвае, таму што табе цікава як музыканту. І халтурыць тут? Навошта? Няўжо неабходны кампраміс з самім сабой? Ніхто ж не прымушае займацца гэтым праектам. Вось і дамагаюся максімальнай прыгажосці, наколькі магчыма. А калі вяртаюся да старых твораў, якія іграў ужо раней, спрабую знайсці ў іх новыя фарбы — і яны гучаць абсалютна па-іншаму. Памойму, гэта і называецца прафесіяналізмам, калі хочацца сыграць цікавей і лепш.

Вы абмовіліся, што творчыя праекты не заўсёды прыносяць грошы. Але вы працягваеце рабіць новыя...

— Гэта своеасаблівая музычная аддушына. Існуе ў мяне такая шчаслівая патрэба ў творчым працэсе. І пакуль яна ёсць, адчуваю, што як музыкант магу дыхаць і лётаць. Калі гэта ў мяне забраць, задыхнуся, не буду адчуваць сябе шчаслівым. Менавіта музыка запаўняе мяне творчым шчасцем. Шчыра скажу, хадзіць у тэатр і іграць спектаклі для мяне замала. Як бы сурова гэта ні гучала, не ўсе оперы або балеты праходзяць з належным творчым напалам, як мне падаецца. Таму дзякуй маёй сям'і, якая разумее, што па-іншаму жыць не магу. Я — музыкант. Быць шчаслівым чалавекам у творчасці — неймаверная радасць, а ацаніць яе велічынёй ганарару наўрад ці магчыма.

Калі ўжо пачалі казаць пра вашы праекты, нельга не згадаць пра фэст «Трамантана». Сёлета яму спаўняецца пяць гадоў.

— У 2015-м я прапанаваў Галіне Гарэлавай зрабіць канцэрт сучасных беларускіх аўтараў. Як ён будзе называцца і ў якім фармаце праходзіць, на першапачатковым этапе было незразумела — усё круцілася толькі на ўзроўні ідэі. Але паціху знаходзіліся аднадумцы. З Вячаславам Пяцько, маторам праекта, вырашылі, што напаўняць канцэрт будзем канцэптуальнымі, прарыўнымі сачыненнямі. Нас даўно звязвае вялікае творчае

– «Варшаўская восень». Гэта фестываль сусветнага значэння. Падзея проста грандыёзная! У дзень – да трох канцэртаў. Гледачы сядзяць у цэнтры велізарнай арэны-залы, а на некалькіх пляцоўках-сцэнах у розны час даюцца прадстаўленні. Музыка неверагодна цікавая, ультрасучасная, якая не можа быць сумнай, яна сабе падобнага не дазваляе.
Нярэдка чула ад вашых калег: рабіць тое, што робіць Канстанцінаў, можа толькі ён сам.
– Я ўсяго толькі спрабую з вялікай радасцю ўвасабляць цікавыя ідэі. Мне здаецца, гэтым творчым вірусам трэба проста заразіцца. Многія змаглі б, калі б захацелі. Я – музыкант. Гэта тое, што я ўмею, тое, што ў мяне атрымліваецца, і тое, што прыносіць задавальненне. Музыка – гэта маё, роднае.

сяброўства з Уладзімірам Кур'янам. І я папрасіў яго напісаць кампазіцыю для ўдарных і брасквінтэта (менавіта тады і з'явіўся наш калектыў «A.M.A.D.I.S. Brass»). Падумаў, будзе цікавае спалучэнне, і з той жа просьбай звярнуўся да Валерыя Воранава. Ён і напісаў опус «Трамантана», які на ўсіх зрабіў вялікае ўражанне. Ён так удала трапіў у канцэпцыю канцэрта – і сваёй арыгінальнасцю, навізной, свежасцю, і назвай, – што гэты вецер перамен панёс нас далей, ператварыўшы канцэрт у фестываль новай камернай музыкі. Цяпер мы праводзім яго ў Нацыянальным мастацкім музеі. Па-мойму, гэта адна з самых удалых пляцовак па акустыцы, плюс неверагодны бонус – грацць у асяроддзі прыгожых карцін. Ды і фармат атрымліваецца такі хатні, душэўны. Сам праект прыносіць неверагодную радасць, хай і не фінансавую. Але шчасце творчасці, паўтаруся, складана ацаніць пэўнай сумай.
Калі б я задумваў усё гэта як камерцыйны праект, апусціліся б рукі. Я паглынуты працэсам стварэння, мне падабаецца і як усё атрымліваецца. Часам маладыя калегі пытаюцца, ці хвалююся я перад выхадам. Паверце: адназначна не да хвалявання. Нарэшце ты бачыш вынік таго, што задумваў, рэпеціраваў, рыхтаваў з кампазітарам. І сам удзельнічаеш! Ці гэта не шчасце?..
«Трамантана» – адзіны фестываль, дзе можна пачуць сучасную беларускую музыку. Тым больш камерную. Для мяне пішуць і кампазітары з Расіі, але лічу, што трэба падтрымліваць нашых аўтараў – яркіх і таленавітых. Хочацца, каб гучала гэтая музыка, каб яе слухалі і чулі.
Часта паўтараюць услед за Галінай Гарэлавай, што «Канстанцінаў – ружа вятроў фестывалю «Трамантана»». Як ставіцеся да пахвалы?
– У музыцы я самакрытычны і да сябе стаўлюся цвяроза. Галіна Канстанцінаўна мяне хваліць таму, што яна вельмі добры чалавек. *(Усміхаецца.)* Я слухаю, але дзялю яе словы на 100. Успрымаю іх як аванс даверу. Кожны раз, пачынаючы працу над чарговым творам, неабходна зноў і зноў даказваць, хто ты ёсць. Таму што праца пачынаецца з чыстага аркуша. І гэты пошук чагосьці новага адбываецца па-рознаму. Тады табе не да самаацэнак. Толькі пастфактум можна зразумець: так, атрымалася. Кампазітары часта прысвячаюць мне творы, выказваючы такім чынам сваё стаўленне, дзякуючы за супрацоўніцтва. Я гэта цаню. Прыемна і радасна, калі бачу, што наш агульны ўклад прыносіць цікавыя вынікі.
Як растлумачыць гледачам, якія, магчыма, упершыню чуюць пра вашы праекты і фестывалі, што беларуская сучасная музыка – гэта цікава? Што на такія канцэрты трэба прыходзіць?
– Даўно зразумеў: для мяне існуе альбо музыка, альбо не-музыка. Так усё пераплецена і звязана! Валерый Воранаў – беларускі кампазітар, які даўно асеў у Германіі. Беларуска Ніна Сінякова жыве ў Штатах. Складана дзяліць музыку на нацыі. Паслухайце нашых аўтараў – ці знойдзеце ў іх творах нешта адрознае ад агульнай плыні развіцця сучаснай сусветнай музычнай думкі? Глядач павінен для сабе зразумець, сумна яму ці падабаецца?
Вы ўдзельнічалі ў розных фэстах сучаснай музыкі. Якія б назвалі самым яскравым?

Бліц-апытанне

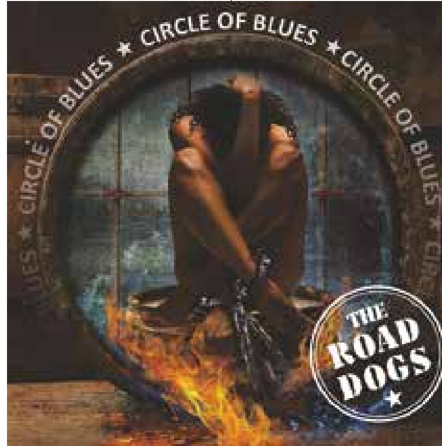
Прынцып, якому імкняцеся не здраджваць у жыцці і творчасці.
– Імкнуся, каб усё было па-сапраўднаму.
Напой?
– Каньяк.
Водар?
– Дрэўны.
Кніга, якую чытаеце цяпер.
– Паралельна чытаю 5-6 кніг – па гісторыі музыкі, мастацтва, мастацкую літаратуру.
Музыка, якую слухаеце ў машыне.
– Нічога не слухаю. Але калі і ўключу, то, хутчэй, гэта будзе джаз-рок.
Недахоп?
– Часам думаю, што мяне акружаюць такія ж фанатыкі сваёй справы, як я сам. Таму да іншых бываю такім жа патрабавальным, як да сябе. А варта быць мякчэйшым.
Якасць, якой ганарыцеся.
– Несупакоенасць.

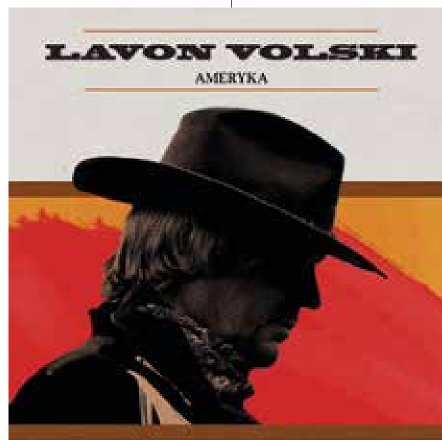
Фота з архіва тэатра і асабістага архіва музыканта.

«CIRCLE OF BLUES». The Road Dogs. Flower Records, Польшча, 2020.

Другі альбом мінскай блюзавай каманды паўстаў у даволі незвычайных для Беларусі абставінах. Дзякуючы выступам на некалькіх блюзавых фэстах у Польшчы музыкі The Road Dogs узбагаціліся шматлікімі знаёмствамі з замежнымі калегамі, у выніку чаго тэксты для песень гэтай плыткі напісаў амерыканскі гітарыст Майкл Уорд, а ў запісах узяў удзел вядомы польскі выканаўца на харпе (губны гармонік) Міхал Келак. І першы, і другі выступалі з мінчукамі ў нашай сталіцы, што лішні раз кажа пра невыпадковасць супрацы. Альбом «Circle of Blues», між тым, ужо быў адрэцэнзаваны ў некалькіх краінах, асобныя творы прагучалі па радыё ў Беларусі і па-за яе межамі: гэта гаворыць пра годна, дыхтоўна зробленую працу калектывам, які апошнім часам безумоўна набраў выдатную творчую і выканальніцкую форму.

Не магу не адзначыць прадуманую кампаноўку зместу. Адкрываюць альбом дзве экспрэсіўныя песні «Slave» і ўласна «Circle of Blues», якія задаюць настрой усёй плытцы. Музыку да большасці твораў напісалі Сяргей Скляраў (вакал, гітара) і Вадзім Галіулін (гітара), толькі адна кампазіцыя, «Zakrzewo», гучыць на польскай мове, рэшта нумароў англамоўныя. «Zakrzewo» — гэта невыпадковы ўспамін пра ўдзел гурта ў фэсце аднайменнага гарадка, чым і тлумачыцца не зусім звыклая пабудова песні. Некаторыя творы гэтай кружэлкі адсылаюць да музыкі паўночнаамерыканскага кантынента 70-х («Rodeo»), ды ўвогуле стылёвая палітра бэнда тут значна пашырылася за кошт увядзення элементаў фанку, соўлу і нават джазу. З гэтай прычыны кожны слухач знойдзе ў альбоме для сябе нешта найбольш блізкае. Для мяне ж нумар адзін праграмы — прыгожая песня баладнага характару «Waitying For The Wind».





«AMERYKA». Лявон Вольскі. Інтэрнэт, 2020.

Новая праграма Лявона Вольскага нечым мне нагадала гэткія музычныя жыццёвыя зацемкі. У першую чаргу таму, што з 11 песень толькі адна гучыць больш за тры хвіліны, рэшта менш, а таму агульны час альбома не сягае й паўгадзіны. Сціпленька, што й казаць! Звяртае на сябе ўвагу і тое, што, за выключэннем загалоўнага твора, тэксты ўсіх іншых наўпрост з Новым Светам ніяк не звязаныя. Тым не менш агульная афарбоўка праграмы выразна «амерыканская». І вось чаму. Нарвежскі гукарэжысёр Снорэ Бергеруд, з якім Лявон працуе ўжо некалькі гадоў, здзейсніў нешта неверагоднае: ён здолеў стварыць агульны гукавы вобраз праграмы, што ўзыходзіць да даўніх традыцый амерыканскай музыкі кантры. Ягоныя прыдумкі літаральна насыцілі кампазіцыі. Так, дзеля прыдуманага ім вырашэння, Снорэ зняў абмоткі са струн бас-гітары, чым дамогся цяплейшага і мякчэйшага гучання, а на барабанах замяніў сучасны пластык на больш, скажам так, аўтэнтычны. І яшчэ сваю ролю сыгралі дакладна выпісаныя гітарныя партыі, найбольш яскрава яны гучаць у найлепшай, на маю думку, песні «Роля героя». Можна толькі паапладзіраваць такому прафесіяналізму!

Загалоўная лірычная кампазіцыя — нібыта ўводзіны ў праграму, своеасаблівае інтра. Следам гучыць зноў жа выдатна стылізаваны пад кантры твор «Дзьмухаўцовае віно» (прысвячэнне Рэю Брэдберы?). «Сцяна», «Калі пачнецца», «Палон», «Небяспечныя гульні» — усе гэтыя песні моцна чапляюць, і спіс можна працягваць. У цэлым жа варта ўпэўнена сказаць: альбом «Амерыка» — той самы выпадак, калі сціслась і лаканічнасць зместу відавочна дэманструюць сваяцтва з талентам.

«РАЗОК». Irena і Warsoba. Інтэрнэт, 2019.

Ірэна Катвіцкая не з тых творцаў, якія дазваляюць сабе супакоіцца на раней дасягнутым. Пасля сольнага альбома «Ethno Fantasia» (2013) яна зыніцыявала паўстанне дуэта «Agata», дзе яе партнёрам выступіў лідар інструментальнага трыа Port Mone акардэаніст Аляксей Варсоба. І вось мы маем працяг — праект Irena і Warsoba, у якім да дуэта дадаліся іншыя музыкі. І такім чынам з вакалам ды акардэонам у альбоме гучаць гітара, бас, барабаны і трошкі — вельмі стрымана — электроніка. Мяне, прызнацца, крыху непакоіла думка пра тое, што пашыраны склад гурта можа не лепшым чынам адбіцца на ўзаемапаразуменні музыкаў і нават на агульнай гукавой атмасферы. Дарма непакоіўся: альбом гучыць ансамблева, аранжаванні — вывераныя, песні захапляюць сваёй натуральнасцю. Адназначна, гэта не тая нібыта фальклорная папса, якую выпускаюць на сцэны падчас усенародных святаў!

Як і ў папярэдніх праграмах Ірэны Катвіцкай, у гэтай змест склалі аранжаваныя фальклорныя творы, збольшага не зайграныя. Гэта сем беларускіх песень і «Wianecku» — польская вясельная, што выконваецца на мове арыгіналу. Распачынае альбом загалоўная «Разок» — кампазіцыя выразна рымтізаваная, пругкая, завадная. Упрыгожанне ўсёй праграмы — песня «Арол», поўны драматургіі твор шырокага, глыбіннага дыхання. У ёй Ірэна дэманструе выдатнае, віртуознае адчуванне магчымасцей уласнага голасу. Цікава, што яна смела эксперыментуе з галасавымі тэмбрамі (магчыма, ёй у гэтым якраз дапамагае які электронны працэсар), аднак тыя «рызыкі» выдатна спрацоўваюць («Сокал»). І толькі ў песні «Салавей», якую Ірэна выконвае сола, яна не выкарыстоўвае аніякіх апрацовак голасу. Наогул «Разок» з тых праграм, што, як ні банальна прагучыць, неабходна ўмець слухаць. Бо музычных фарбаў тут — мора!

Фестывальны **пастскрыптум**

Святлана Уланоўская

Санкт-Пецярбург па праве лічыцца адной з фестывальных сталіц свету, у тым ліку і ў галіне харэаграфічнага мастацтва. Форумы балета, contemporary dance, фэсты барочнага, джазавага, вулічнага і кінатанца адбываюцца, бадай, штодзённа і здольныя задаволіць танцавальныя прыхільнасці самай living аўдыторыі. Вядома, пандэмія часова замарудзіла гэты няспынны рух, а кагосьці вымусіла шукаць новыя фарматы працы з гледачом. Прапануем вашай увазе агляд найбольш яскравых фестывальных падзей адыходзячага сезона Паўночнай сталіцы.

Роздум

Міжнародны фэст мастацтваў «Дзягілеў. P.S.» — галоўны фестываль пецярбургскай восені. Заснаваны ў 2009-м у гонар 100-годдзя «Рускіх сезонаў», форум з года ў год здзіўляе шырокім размахам мерапрыемстваў і бездакорнай прадуманасцю праграмы. Оперныя і балетныя спектаклі, міждысцыплінарныя праекты, тэматычныя выставы, кінастужкі, сімфанічныя канцэрты, лекцыі, public talks, майстар-класы, нарэшце, міжнародная навуковая канферэнцыя — такое шматгалоссе падзей рэзануе маштабу асобы самога Сяргея Паўлавіча, неабсяжнасці яго мастацкіх памкненняў.
««Дзягілеў. P.S.» гэта фестываль-роздум, фестываль-даследаванне. Мы разважаем разам з удзельнікамі і нашай выдатнай публікай, і фігура Сяргея Дзягілева стварае для гэтага шырокае поле», — распавядае мастацкая кіраўніца фэсту, дырэктарка Санкт-Пецярбургскага музея тэатральнага і музычнага мастацтва Наталля Мяцеліца. У адпаведнасці з гэтым кожны «Дзягілеў. P.S.» мае арыгінальную тэматычную накіраванасць, якая вызначае эксклюзіўнасць яго мастацкай канцэпцыі. Галоўны лейтматыў сёлетняй праграмы — спадчына Ballets Russes як крыніца натхнення для сучасных харэографаў, імпульс для ўзнікнення пластычных навацый у XX і XXI стагоддзях.
Непасрэдным прынашэннем выбітнаму імпрэсарыа сталі новыя версіі знакамітых спектакляў дзягілеўскай антрэпрызы. Сярод іх — нечаканая «Вясна свяшчэнная», увасобленая экс-салістам славутай кампаніі Riverdance Брэнданам дэ Галі на аснове ірландскага народнага танца, адноўленае «Вяселейка» Таццяны Баганавай, а таксама праграма «Прысвячэнне Ніжынскаму» Балета Монтэ-Карла. Апошняя аб'яднала чатыры спектаклі, інспіраваныя творчасцю легендарнага артыста, — «Дафніс і Хлоя» (харэограф Жан-Крыстоф Маё), «Прывід ружы» (харэограф Марка Гёке), «Няўжо я закахаўся ў сон?», створанага па матывах «Пасляпаўдзённага адпачынку фаўна» (харэограф Ерун Вербруген), і «Пятрушка» (харэограф Ёхан Інгер). У кожным прапаноўвалася сучаснае і часам даволі радыкальнае пераасэнсаванне першакрыніцы. Так, у «Дафнісе і Хлоі» замест фокінскай ідыліі пра нясмелага пастуха і мілую пастушку пастаноўшчык стварае эратычную фантазію, у якой дарослая пара каханкаў дае ўрокі юнай пары; у «Пятрушцы» дзеянне адбываецца не на рускім кірмашы, а ў еўрапейскім модным доме, дзе людзьмі і манекенамі кіруе нервовы куцюр'е Сяргей Лагерфорд.
«Ідыёт» паводле знакамітага рамана ў пастаноўцы японскага харэографа Сабура Тэшыгавары не мае непасрэднага дачынення да рэпертуару Ballets Russes, аднак, на думку Наталлі Мяцеліцы, «па ўзроўні навацы гэта абсалютна дзягілеўскі феномен». З мэтай «раскрыць рух у словах Дастаеўскага» Тэшыгавара ўзнаўляе не сюжэт

1.

рамана, а яго эмацыйна-псіхалагічную атмасферу, яго глыбінную філасофскую сутнасць. Выкарыстанне выразных сродкаў мінімізаванае да мяжы: дзеянне разгортваецца ў пустой, чорнай сцэнічнай прасторы, дзе бесперапыннае прывіднае мігценне святла толькі ўзмацняе агульнае панурае адчуванне.

Драматургія спектакля сатканая з маналогаў і дыялогаў у выкананні самога Тэшыгавары і яго даўняй партнёркі Рыхока Сата. Праз перыпетыі іх адносін праступаюць вобразы розных герояў рамана: князя Мышкіна, Настассі Філіпаўны, Аглаі,

2.

Рагожына. Танец 67-гадовага харэографа пакідае наймацнейшае ўражанне. Цякучая, пульсуючая пластыка нагадвае рух паветра, пяску, плыняў нябачных энергій, праваднiком якіх з'яўляецца цела героя. У іншых эпізодах артыст рухаецца так, быццам не здольны кантраляваць свае фізічныя рэакцыі. Напаўсагнутыя калені, згорбленая спіна, дрыготкія кісці рук, сутаргавая пластыка становяцца візуальнай метафарай татальнай разгубленасці і ўнутранай уразлівасці героя.

Абсалютна дзівосныя ў спектаклі дуэтныя сцэны. У іх танцоўшчыкі толькі аднойчы дакранаюцца адно да аднаго, але пры гэтым паміж імі ўвесь час адчуваецца моцная энергетычная сувязь. Нібы прывід, вальсуе перад узрушаным героем дама ў чорнай сукенцы — і яго цялесныя паводзіны паступова мяняюцца: сунімаюцца дрыжыкі, выпростваецца спіна, у вольным палёце ўзнімаюцца над галавой рукі... І вось ён ужо кружыць побач з ёй пад шчымлівы матыў «Рускага вальса» Дзмітрыя Шастаковіча. Здаецца, вір гэтага палкага, п'янкога танца аб'ядноўвае герояў лепш за любыя дакрананні.

Радыкальным кантрастам пастановачнаму аскетызму «Ідыёта» выглядала драма-опера-балет «Кармэн». Спектакль, створаны з барочнай пышнасцю, па-новаму інтэрпрэтуе дзягілеўскую ідэю сінтэзу мастацтваў. Такую разнастайнасць стыляў і форм ідэйны натхняльнік і прадзюсар праекта Павел Каплевіч называе «паліформай», аспрэчваючы звыклае паняцце «мультыжанру». Суаўтарамі эксперыменту выступілі рэжысёр Максім Дзідзенка, мастачка Айдан Салахава, харэограф Уладзімір Варнава, паэт Міхаіл Чэвега, аўтар музычнай апрацоўкі Аляксей Сюмак і дырыжор Філіп Чыжэўскі. Бясспрэчная вартасць пастаноўкі заключаецца ў гарманічных суадносінах усіх кампанентаў сцэнічнага сінтэзу, якія не паўтараюць на розныя галасы адну і тую ж ідэю, а ўзаемадзейнічаюць па прынцыпе кан-

3.

трапункта, пашыраючы і дапаўняючы сэнсавую прастору адзін аднаго. Так, узнёслая неакласічная пластыка Кармэн і Хазэ (іх партыі выконваюць Ксенія Шаўцова, прыма-балерына Музычнага тэатра імя Станіслаўскага і Неміровіча-Данчанкі, і Эдуард Ахметшын, саліст тэатра «Балет Масква») малюе вобраз ідэальнага кахання, што не ведае пакут і ўзрушэнняў. За гісторыю ўзаемаадносін

4.

герояў адказвае опернае дзеянне і яго галоўныя ўдзельнікі: запрошаная салістка Вялікага тэатра Карына Хэрунц (Кармэн) і саліст «Новай оперы» Хачатур Бадалян (Хазэ). Самая ж важная сэнсавая нагрузка выпадае Ігару Міркурбанаву, акцёру тэатра «Ленком», які ўвасабляе вобраз Хазэ на схіле гадоў. Сцэнічнае апавяданне — праекцыя яго ўспамінаў і пакутлівых галюцынацый, што раздзіраюць душу героя ў апошнія гадзіны перад пакараннем.

Сапраўдным падарункам публіцы зрабілася праграма «Чысты танец» Наталлі Осіпавай, якую прыма-балерына і яе партнёры Дэвід Холберг і Джэйсан Кітэльбергер упершыню прэзентавалі ў лонданскім Sadler's Wells у 2018-м. Артыстка неаднаразова выступала ініцыятаркай харэаграфічных праектаў і прэм'ер, спецыяльна створаных знакамітымі пастаноўшчыкамі для яе. «Чысты танец» — чарговы крок у засваенні новых танцавальных форм. Па сутнасці, гэта бенефіс Наталлі Осіпавай, што выйгрышна дэманструе шырокую палітру яе тэхнічных і акцёрскіх магчымасцей. «Мне хацелася пагрузіцца ў розныя эмоцыі, шукаць, імправізаваць. Дадзеная праграма — гэта тое, што цікава мне. Можна сказаць, гэта я», — прызналася балерына ў public talk.

Падчас пякельна цяжкай дзвюхчасткавай праграмы балерына практычна не сыходзіла са сцэны, танцуючы ў шасці з сямі твораў розных аўтараў (сярод харэографаў — Энтані Цюдор, Аляксей Ратманскі, Джэйсан Кітэльбергер, Рой Асаф, Кім Брандструп, Юка Ойшы). Яе танец — яркі, насычаны, неўтаймаваны — ператвараў усе кампазіцыі ў асабіста пражытыя гісторыі, лірыка-драматычныя імпрэсіі пра каханне, а дуэты з Джэйсанам Кітэльбергерам (партнёр балерыны як на сцэне, так і ў жыцці) уражвалі не толькі экстрэмальнай тэхнікай, але і гранічнай адкрытасцю выканаўцаў. «Чысты танец» меў аддаленыя адносіны да спадчыны «Рускіх сезонаў», аднак прымушаў узгадаць зорных артыстаў, на якіх заўсёды рабіў стаўку Дзягілеў.

Тэма памяці, сувязі часоў атрымала філасофскае ўвасабленне ў творчым вечары Матса Эка і Аны Лагуны. Вялікі харэограф і яго муза, спадарожніца жыцця, для якой ён стварыў свае рэвалюцыйныя версіі класічных балетных сюжэтаў, не першы раз наведалі фестываль, аднак упершыню прынялі ў ім удзел у якасці артыстаў. Абодва даўно перасягнулі ўзроставыя межы танцавальнай кар'еры, але засталіся неверагоднымі выканаўцамі: іх простыя рухі, красамоўныя жэсты, доўгія позіркі гаварылі больш, чым шматактовыя балетныя сагі.

У дуэце «Памяць» Эк і Лагуна не малююць ніякіх персанажаў, а танцуюць на вачах у гледачоў уласнае жыццё, яго яркія эмоцыі і не пагаслыя пачуцці. На сцэне — звыклая для балетаў Эка мэбля: крэсла, тахта, тэлевізар, таршэр і дзверы, што вядуць у прастору ўспамінаў. Першыя хвалюючыя сустрэчы, гарачыя абдымкі, сваркі, дзіця, летуценнасць юнацтва і сумная самаіронія сталасці — усё гэта танцуецца з кранальнай інтымнасцю і цялеснай шчырасцю.

Нядаўна стала вядомая праграма наступнага фэсту: яго галоўнымі падзеямі будуць міжнародная выстава «У крузе з Дзягілевым. Скрыжаванне лёсаў» і сусветная прэм'ера «Лебядзінага возера» ў пастаноўцы Анжэлена Прэльжакажа.

Новая класіка

Міжнародны фестываль балета «Марыінскі» — адна з доўгачаканых танцавальных падзей пецярбургскай вясны. Яго праграма звычайна ўключае самыя важныя навінкі сезона, спектаклі з удзелам зорных гастралёраў, бенефісы артыстаў тэатра, творчую майстэрню маладых харэографаў, лекцыі, нарэш-

«ДЗЯГІЛЕЎ. P.S.» — ГЭТА ФЕСТЫВАЛЬ-РОЗДУМ, ФЕСТЫВАЛЬ-ДАСЛЕДАВАННЕ. МЫ РАЗВАЖАЕМ РАЗАМ З УДЗЕЛЬНІКАМІ І НАШАЙ ВЫДАТНАЙ ПУБЛІКАЙ, І ФІГУРА СЯРГЕЯ ДЗЯГІЛЕВА СТВАРАЕ ДЛЯ ГЭТАГА ШЫРОКАЕ ПОЛЕ.

X МІЖНАРОДНЫ ФЕСТЫВАЛЬ МАСТАЦТВАЎ «ДЗЯГІЛЕЎ. P.S.»

1. «Няўжо я закахаўся ў сон?». Харэаграфія Еруна Вербругена. Балет Монтэ-Карла. *Фота Вольгі Міхайлавай.*

2. Наталля Осіпава і Дэвід Холберг у па-дэ-дэ з балета «Лісце марнее». Харэаграфія Энтані Цюдора. *Фота Яўгеніі Мацвіенка.*

3. «Вяселейка». Харэаграфія Таццяны Баганавай. Тэатр «Правінцыйныя танцы». *Фота Ірыны Тумінэнэ.*

4-5. «Пятрушка». Харэаграфія Ёхана Інгера. Балет Монтэ-Карла. *Фота Марка Оліча.*

XIX МІЖНАРОДНЫ ФЕСТЫВАЛЬ БАЛЕТА «МАРЫІНСКІ»

6. Уладзімір Шкляраў і Кацярына Кандаурава ў балеце «Юнак і смерць». Харэаграфія Ралана Пеці. *Фота Валянціна Бараноўскага.*

7. Touch the Light. Харэаграфія Іллі Жывога. *Фота Валянціна Бараноўскага.*

8. Дыяна Вішнёва і Уладзіслаў Лантратаў у балеце «Страчаныя ілюзіі». Харэаграфія Аляксея Ратманскага. *Фота Наталллі Разінай.*

9. «Гульня». Харэаграфія Максіма Пятрова. *Фота Валянціна Бараноўскага.*

II ФЕСТЫВАЛЬ «ФОРМЫ ТАНЦА»

10. Bien, maman. Харэаграфія Маі Селязнёвай. *Фота Anastasia Blur.*

11. «Своечасова». Харэаграфія Вольгі Васільевай. *Фота Anastasia Blur.*

12. «Двухмесны нумар з ложкам king size». Харэаграфія Уладзіміра Варнавы. *Фота Anastasia Blur.*

5.

це, гала-канцэрт. Сёлетні форум з-за каранцінных абмежаванняў давялося перапыніць пасярэдзіне: шэраг пастановак, у тым ліку прэм'ера «Сямі санат» Аляксея Ратманскага на музыку Даменіка Скарлаці, перанесеныя на восень.
Шмат уражанняў пакінуў Вечар балетаў Аляксея Ратманскага, якім адкрыўся фестываль. Выхаванец маскоўскай школы, былы мастацкі кіраўнік балета Вялікага тэатра, пастаянны харэограф American Ballet Theatre, знаўца балетнай даўніны, сёння Ратманскі — адзін з самых запатрабаваных у свеце пастаноўшчыкаў. На яго сучасную, мадэрнісцкую мастацкую мову арыентуюцца маладыя аўтары, яго спектаклі любяць артысты, сярод якіх такія зоркі, як Дыяна Вішнёва, Ніна Ананіяшвілі, Дэвід Холберг, Наталля Осіпава, Міхаіл Барышнікаў.

6.

7.

Усе творы праграмы — і Concerto DSCH, і «Месяцовы П'еро», і дуэты з «Папялушкі», «Канька-гарбунка», «Страчаных ілюзій» — прадэманстравалі дзівосную чуласць харэографа да гумару (ад абаяльнай усмешкі да сарказму), разнастайнасць і ідэальную скаардынаванасць лексічных камбінацый, нешараговую музычнасць. Міжволі думалася: чаму б не запрасіць Ратманскага папрацаваць з нашай трупай? Яго пазбаўленая радыкалізмаў мастацкая мова ўяўляе з сябе тую сучасную «новую класіку», здольную значна ўзбагаціць танцавальны досвед артыста.
Апошняй падзеяй фэсту стала творчая майстэрня маладых харэографаў. Гэта штогадовы праект Марыінкі, заклікань найперш шукаць і падтрымліваць уласных аўтараў: яго ўдзельнікамі, як правіла, з'яўляюцца артысты трупы. Сем паказаных работ прадставілі шырокі дыяпазон пастаноўчага мыслення: ад шараговай неакласікі да цікаўных эксперыментаў. Паказальным у гэтым сэнсе стаў балет «Гульня» Максіма Пятрова, выпускніка Акадэміі рускага балета імя Ваганавай, артыста кардэбалету тэатра і перспектыўнага харэографа. Ён ужо не раз прымаў удзел у творчых майстэрнях, а дзве яго аднаактоўкі («Балет № 2» і «Дывертысмент караля») уваходзяць у рэпертуар Марыінскага тэатра.
«Гульня» на музыку Дзмітрыя Селіпанава адсылала да спадчыны Джона Кейджа і Мерса Канінгема. Прынцып выпадковасці, уласцівы многім сумесным творам кампазітара і харэографа, вызначаў тут усе кампаненты цэлага: структуру, драматургічную логіку, танцавальнае вырашэнне дуэтаў і іх выканальніцкі склад. Хто з чатырох артыстаў (Злата Ялініч, Вікторыя Брылёва, Аляксей Нядвіга, Максім Ізмесцьеў) будзе танцаваць і якую партыю, вырашалася з дапамогай ігральных карт прама на вачах у гледача, што ўносіла ў спектакль інтрыгуючы элемент непрадказальнасці ў поўнай адпаведнасці са словамі Кейджа: «Эксперыментальная дзеянне — такое дзеянне, вынік якога неспадзяваны». «Гульня» — сапраўдны выклік і для пастаноўшчыка, вымушанага з трох дуэтаў паказаць толькі адзін, і для артыстаў, што павінны ідэальна ведаць усе пастаўленыя партыі і быць гатовымі станцаваць іх з любым партнёрам. У выніку ўмоўныя карты выцягнулі танцоўшчыцы, а іх калегі-мужчыны назіралі, як тыя спраўляюцца з даволі складаным харэаграфічным тэкстам.

8.

Каранавірус, які прыпыніў звыклы тэмпарытм культурнага жыцця, аказаўся бязлітасным да Міжнароднага фестывалю балета Dance Open, яшчэ аднаго буйнога танцавальнага форуму вясны. Яго адукацыйную частку арганізатары правялі анлайн у красавіку, а насычаная міжнародная праграма (па самых аптымістычных прагнозах) адбудзецца «ўжывую» восенню, як толькі скончыцца каранцін.

9.

Станцаваць сябе

Нягледзячы на аўтарытэт векавых акадэмічных танцавальных традыцый, у Пецярбургу штомесячна адбываюцца рознага кшталту падзеі і ў галіне contemporary dance (ад тэматычных вечароў да буйных фестываляў). Гэта і міжнародныя фестывалі Open Look, Dance 4 Kids, Dans Nederlands, арганізатарам якіх з'яўляецца Дом танца «Канан Данс» на чале з Наталляй і Вадзімам Каспаравымі, і Dar Contemporary Festival,

10.

і шматлікія ініцыятывы Студыі перфарматыўных мастацтваў «Зрух», і фэст танца і перформанса «БУТАё», і харэаграфічны форум «Сіла бязмоўя». Сярод цікавых праектаў апошніх гадоў — фэст «Формы танца», што ўзнік у выніку супрацоўніцтва Новай сцэны Александрынскага тэатра

11.

і Майстэрні сучаснай харэаграфіі Escabo. Яго праграма ўключае лекцыі, прагляд і абмеркаванне танцфільмаў, пастаноўкі расійскіх і замежных харэографаў.

Цэнтральнай падзеяй фэсту стаў двухдзённы інтэнсіў спектакляў, сярод іх былі і перформанс, і танцтэатр, і работы, створаныя на памежжы contemporary dance і балета. Разумны, (сама)іранічны перформанс «Уцёкі» Ганны Чабатаровай задзейнічаў не толькі вядомых пецярбургскіх харэографаў, але і публіку, з якой выканаўца нязмушана дзялілася думкамі пра цяжкасці пошуку партнёра ў жыцці і танцы. «Мужчына ў сучасным танцы — адзін на мільён! Што трэба зрабіць, каб у цябе быў партнёр на сцэне?» — задаецца пытаннем Ганна і дзякуючы сучасным тэхналогіям знаходзіць вельмі нечаканы адказ. Яна звязваецца па скайпе з харэографамі Дзмітрыем Бураковым, Аляксандрам Любашыным і Аляксандрам Чалідзэ (відэазванок праецыруецца на вялікі экран) і танчыць з кожным імправізаваны дуэт у рэальным часе. Але артыстцы не хапае сапраўдных дакрананняў і ў фінале месца віртуальнага партнёра займае добраахвотнік з публікі.

Палымяна-адкрытая экспрэсія была ўласцівая дуэту Sisters, у якім харэографкі Таццяна і Лізавета Тарабанавы станцавалі саміх сябе. У іх жорсткай пластыцы, выбуховых скачках, падзеннях усім целам, імклівасці рэакцый было нешта ад танцавальных батлаў з іх энергіяй, што б'е праз край. Калі ж у фінале сёстры прыабдымалі адна адну, гэты просты паўсядзённы жэст станавіўся «ціхай» кульмінацыяй танцавальнага дзеяння.

Кульмінацыяй жа ўсяго фэсту можна лічыць выступленне легендарнага брытанскага танцоўшчыка, харэографа, паэта Джуліена Гамільтана са спектаклямі «На памяць» і «Смага прасторы». У свае 60+ Гамільтан уражвае тэхнічнасцю танца, лёгкасцю скачка і бясшумнасцю прызямлення, адчуваннем паветра ў кожным руху.

Трыа «Смага прасторы», створанае ў супрацоўніцтве з танцоўшчыцай, харэографкай Алінай

12.

Міхайлавай і вядомым кантрабасістам, кампазітарам Уладзімірам Волкавым, уразіла нетрывіяльным узаемадзеяннем цела, музыкі і прасторы. Гук тут ператвараўся ў паўнавартаснага персанажа сцэнічнага дзеяння, партнёра танцоўшчыкаў. Трэмала, піцыката, col legno (ігра дрэўкам смычка), трэнне і ўдары далонню па дэцы — з дапамогай гэтых і іншых прыёмаў Уладзімір Волкаў ствараў пераменлівае, эмацыянальна наэлектрызаванае гукавое поле спектакля. Цела тут успрымалася рэзанатарам, праваднікам гуку, а той, у сваю чаргу, набываў цялеснасць. Акрамя таго, музыкант не толькі граў, але і перамяшчаўся па сцэне, ствараючы асабісты танец поруч з артыстамі. У выніку межы паміж перфарматыўнай і санарыстычнай прасторамі сціраліся, станавіліся рухомымі і ўзаемазамяняльнымі.

Згаданыя фестывалі пераканаўча прадэманстравалі, што формаў танца можа быць вялікае мноства, галоўнае — «дакладнасць пластычнага адлюстравання думкі, эмоцыі», — як казала вялікая Піна Бауш. М

Каранавірус у версіі **Піны Баўш**

«СІНЯЯ БАРАДА» Ў ТЭАТРЫ ВУПЕРТАЛЯ

Калі вупертальскі Тэатр танца сабраўся аднаўляць адну з легендарных ранніх пастановак Піны Баўш «Сіняя Барада», прэм'ера якой адбылася ў 1977-м, ніхто не здагадваўся, што за чума пад назвай «каранавірус» накрые ў 2020 годзе не толькі Еўропу, але і ўвесь свет.

Таццяна Ратабыльская (Германія)

1.

Для мяне аднаўленне «Сіняй Барады» застанецца прадвеснікам пандэміі XXI стагоддзя. Гэта апошні спектакль, які атрымалася паглядзець у Тэатры танца Піны Баўш да таго, як зачыніліся ўсе тэатры, школы, універсітэты, закрыліся ўсе межы, адмяніліся прэм'еры, гастролі. Публічнае жыццё ў сакавіку-красавіку 2020 года ў Германіі звялося да нуля, забаранілі выходзіць на вуліцу без прадуктовых-медыцынскіх патрэб. Усе раптам апынуліся ў становішчы замкнёных у склепе жонак Сіняй Барады.

Дзеянне спектакля на новай сцэне Опернага тэатра Вуперталя пачынаецца ў поўнай цішыні. Белы кабінет сцэны мае старадаўняе высокае акно, зашклёнае ў тры ярусы, і некалькі масіўных дзвярэй, адна з якіх — з нішай над уваходам — рэльефна вылучаецца на задніку сцэны. Адтуль з бакавых праходаў танцоры будуць выпаўзаць, быццам ценямі падкрадвацца па сцэны. У левым куце некалькі маленькіх каляровых малюнкаў, якія толькі адцяняюць белізну прасторы.

На сцэне стаяць белае крэсла і груваcткі музычны цэнтр на колцах, на ім будзе прайгравацца запіс оперы Бэлы Бартака. Уся сцэна засыпаная жоўтым шаматлівым восеньскім лісцем. Яно сапраўднае: відаць, як падчас перамяшчэння акцёраў лісце ўздымаецца, зноў ападае і дорыць пах. Водар восені, запусцення, пакінутай старадаўняй сядзібы (сцэнограф Рольф Борцік) — атмасфера спектакля. І духмянасць восеньскага лісця — адзін з асноўных пачуццёвых матываў пастаноўкі.

На сцэне знаходзяцца два чалавекі. Мужчына, магчымы герцаг Сіняя Барада, апрануты ў чорны касцюм і плашч, сканцэнтраваны на музычным цэнтры, і жанчына, ае ліловая сукенка блізкая да адцення падвялых касачоў, падобных да апалай лістоты. Сукенка напаўрасшпіленая ззаду на спіне, гатовая ўпасці, але да канца спектакля ўсё-такі трымаецца на плячах танцоркі (мастачка па касцюмах Марыён Сіто). Жанчына ляжыць у лістоце з паднятымі ўверх рукамі, як лялька-аўтамат.

Мужчына (яго танцуюць па чарзе Алег Сцяпанаў і Крыстафер Тандзі) уключае аўдыязапіс і падае ў жаночыя абдымкі. Яны разам прапаўзаюць па гарызанталі авансцэны, жанчына — звіваючыся пад цяжарам мужчынскага цела. У той момант, калі ў музычным запісе пачынае гучаць партыя барытона, мужчына нечакана падымаецца, бяжыць да прайгравальніка і спыняе запіс. Перамотвае на пачатак. І зноў падае ў абдымкі жанчыны, што ляжыць. І так шмат разоў. Хто гэтая бязвольная жанчына? Апошняя нявеста Сіняй Барады або збіральны вобраз ідэальнай нявесты, які валодае ўяўленнем герцага?

У харэаграфічнай пастаноўкі Баўш доўгая назва — «Сіняя Барада. Пры праслухоўванні аўдыязапісу оперы Бэлы Бартака «Замак герцага Сіняя Барада»». Пытанні-роздум працягваюцца: дзе адбываецца дзеянне, хто гэты чалавек на сцэне? Да Сіняй Барады, якім яго ведаем са знакамітай казкі Шарля Перо, відавочна не падобны. Груваcткі музычны прайгравальнік на сцэне — знак 1970-х. Сёння замест яго можна сабе ўявіць камп'ютар. У XVII стагоддзі мог быць дзённік, «лісты да сябра». Чалавек «размаўляе» з нейкай фіксаванай медыяльнай інфармацыяй, са сваімі матэрыялізаванымі ўспамінамі, з памяццю і свядомасцю.

Пастаноўка сямідзясятых гадоў мінулага стагоддзя відавочна навеяная «Апошняй стужкай Крэпа» Сэмюэла Бэкета (1958). У знакамітай п'есе тэатра абсурду, які толькі нараджаўся, дзеянне адбываецца ў пакоі, дзе сядзіць адзін герой — стары Крэп — і корпаецца ў сваіх аўдыязапісах. У яго шматгадовая звычка запісваць думкі, успаміны на плёнку, дыскутаваць з самім сабой. Сёння мы таксама сядзім ля камп'ютара і тэлеэкрана. Гэта адзіны даступны спосаб дыялогу са светам. Тэатральныя пастаноўкі, оперы, канцэрты магчыма слухаць толькі ў запісах. Мы вымушаныя спыніцца ў плыні часу, азірнуцца, асэнсаваць пражытае, паспрабаваць зразумець сучаснасць. Так ідэя дыялогу з медыяльнай версіяй архетыпічнага сюжэта, пакладзенага ў аснову пастаноўкі Піны Баўш больш за сорак гадоў таму, звязаная не толькі з мінулым, з нараджэннем тэатра абсурду, але раптам стала праекцыяй нашага сённяшняга стану.

Юдзіф, чацвёртая, згодна з лібрэта Бэлы Балажа, і апошняя жонка Сіняй Барады, танцуе з герцагам, уладальнікам замка-сядзібы. Але гэты танец кожны раз заканчваецца падзеннем жанчыны. Яна (танцоркі Тсай-Чын-Ю і Сільвія Фарыяс Херэдыя) праслізгвае міма застылых рук мужчыны, ён і не спрабуе яе ўтрымаць. Імгненне жыцця або ўспаміны ў «Сіняй Барадзе» пракручваюцца некалькі разоў, быццам гучаць неадчэпным матывам у хворай свядо-

2.

масці. Гэта асноўны рэжысёрскі і харэаграфічны прыём Піны Баўш у спектаклі.

Музычная партытура падзяляецца на кароткія кавалкі, нясконччаныя абрыўкі, часта вяртаецца, як заезджаная кружэлка. Няма і гаворкі пра сцэнічную ілюстрацыю оперы Бартака, самой оперы як цэласнага твора не існуе. Толькі часам прапускаюцца або пражываюцца доўгія музычныя сцэны. Ніякага дзеяння ў звыклым сэнсе слова няма. Музыка, рухі танцораў, мізансцэны імкнуцца да паўтору. Дзеянне рушыць цяжка, абрыўкамі. Як быццам пракручваецца нешта міжволі ў нашай свядомасці, раз за разам вяртаючыся да нейкага пачатковага пункта. Так здараецца часам пры начным бяссонні: кавалкі вобразаў, размоў, воплескі эмацыйнай памяці зноў і зноў даганяюць у паўсне. Піна Баўш прымушае ўслухацца ў асобны абрывак фразы, у музычную раз'яднаную мелодыю, супаставіць яе з шорганнямі рухаў на сцэне. Дзе рэальнасць? У якім часе мы знаходзімся? Усё накладваецца адно на адно, рэальнасць оперы Бартака такая ж міфічная, як і рэальнасць сцэнічная, як і сённяшняя рэальнасць, якая здаецца сцэнарыем фільма жахаў, што так часта пракручваюцца па тэлеканалах.

Маўклівую закінутую сядзібу засяляюць бязгучныя цені мінулага. Павольна выпаўзаюць яны, трымаючыся за рукі, нібы замацаваныя адным ланцугом, — мужчыны і жанчыны з жалобна апушчанымі галовамі. Мужчыны амаль не адрозніваюцца адзін ад аднаго, усе ў чорных касцюмах. А жанчыны — адна прыгажэйшая за другую, апранутыя ў старадаўнія раскошныя сукенкі, зноўтакі ў палевых, пастэльных восеньскіх тонах. Доўгія валасы казачна спускаюцца на твары, закрываючы іх, нібы шлюбныя пакрывалы. Юдзіф выцягвае з маўклівага ланцужку то адну, то іншую дзяўчыну, цягне наперад, дэманструе Сіняй Барадзе. Сёння гэты вобраз становіцца злавесна актуальным, глядзіцца як парад ценяў людзей, памерлых падчас чумы.

Бэла Бартак напісаў сваю аднаактовую оперу на пачатку XX стагоддзя, у 1911-м. Аднойчы ён пачуў, як чытае п'есу венгерскі паэт Бэла Балаж, і адразу загарэўся ідэяй стварэння оперы. Балаж аддаў яму лібрэта, у якім пануе атмасфера сімвалісцкіх п'ес Марыса Метэрлінка, валадара розумаў і душ еўрапейскіх паэтаў мяжы XIX—XX стагоддзяў. Метэрлінк у свой час таксама напісаў п'есу «Арыяна і Сіняя Барада» (1896) на аснове казкі Шарля Перо XVII стагоддзя пра змрочнага герцага, што хавае таямніцу за сямю дзвярыма ў вялікім замку, у тым ліку таямніцу знікнення сваіх сямі жонак. Патаемныя забароненыя дзверы адчыняе новая нявеста Сіняй Барады. Легенда пра Сінюю Бараду і ўсе наступныя літаратурныя інтэрпрэтацыі маюць справу не толькі з феноменам пошуку «ідэальнай жанчыны» з боку страшнага і загадкавага герцага, але і з феноменам імкнення да «забароненага плоду», вядомым з біблейскіх часоў Адама і Евы, непераадольнай цікаўнасці спазнаць забароненае.

Спектакль Піны Баўш стварабўся ў 1970-я, падчас цёмнага, змрочнага дзесяцігоддзя, прасякнутага грамадскім песімізмам. Многія мастакі захапляліся паэтыкай сімвалізму, філасофіяй інтуітывізму, знаходзіліся пад уплывам гістарычнага флёру дэкадансу пачатку XX стагоддзя. Харэаграфічная пастаноўка, як і опера Бартака, паўстала ў атмасферы сімвалісцкай драматургіі Марыса Метэрлінка, у духу яго казачных твораў «Пелеас і Мелісанда», «Сіняя птушка», «Арыяна і Сіняя Барада». Бельгійскі драматург напісаў апошнюю п'есу як трагедыю року, бязвольнага падпарадкавання страху смерці і гвалту, які скоўвае жонак герцага. Супраць гэтага царства смяротнага страху змагаецца бясстрашная Арыяна, заклікаючы скаваных жанчын выйсці з падзямелля на свет, на волю. Яна спрабуе разарваць змрок адчаю і бязволля. Але яны самі мусяць пераадолець свой унутраны страх.

П'еса Бэлы Балажа (1910) — больш пачуццёвая, у ёй няма бельгійскага памкнення да святла. Тут новай нявесце — Юдзіфі — адкрываюцца сем таямнічых дзвярэй, за якімі яна бачыць скарбы, арсенал зброі, але і возера слёз царства Сіняй Барады. А за апошнімі, сёмымі дзвярыма хаваюцца тры яго папярэднія жонкі: адной належыць духмяная свежая раніца, кожная раніца жыцця Сіняй Барады, другой належыць гарачы полудзень, бо ён знайшоў яе сярод светлага дня, трэцяй — ціхі, млявы вечар. Юдзіфі, новай жонцы герцага, дорыцца вечная ноч, царства маўчання. Бязмоўя. У сімвалісцкім ключы можна трактаваць прыход Юдзіфі як вобраз Смерці, яна фея Ночы, што спускаецца ва ўладанне герцага. Сімвалічная карціна Балажа-Бартака тлумачыць прыродны цыкл змены часоў і чалавечага быцця. Вобраз Сіняй Барады

3.

страчвае рысы нізкага забойцы і ператвараецца хутчэй у ахвярны вобраз чалавека, які сустракае розныя поры свайго жыцця.

У спектаклі Піны Баўш былыя жонкі Сіняй Барады адна за адной валяцца ў лісце, скідаючы свае доўгія палевыя сукенкі, застаючыся ў тонкіх сукенках-кашулях, амаль змешваюцца з лістотай. Кожная з іх — апалы прыгожы восеньскі лісток. Успаміны не абуджаюць пачуццяў Сіняй Барады. Разгортваецца жорсткая сцэна, у якой Юдзіф, седзячы на каленях перад жорсткім герцагам, зноў і зноў спрабуе дацягнуцца худзенькай рукой да ягонага твару. Усё гэта адбываецца на фоне музычнага дуэта. Жанчыны, былыя жонкі Сіняй Барады, зліліся ў адну маляўнічую мізансцэну, неверагодна прыгожую, але якая ўсё-такі нагадвае кучу змецёнай лістоты. Сіняя Барада зграбае сваё мінулае — жанчын, успаміны, пачуцці — у адну купу смецця ці падвялай прыгажосці. Жанчыны расцякаюцца, быццам садзьмутыя ветрам, у куты сцэны.

Адбываецца першая драматычная кульмінацыя. Жанчыны і мужчыны бегаюць ад адной сцяны да іншай. Б'юцца аб сцены галавой і ўсім целам. Ураганны вецер восені і забыцця раскідвае іх у розныя бакі. Час няўмольна цячэ далей, прыглушаючы галасы, гукі і колеры мінулага. Але гэта і пратэст супраць замкнёнасці, памкненне да свабоды і вызвалення.

Піна Баўш трактуе герцага не як казачны, а як зборны вобраз мужчыны, таму герой памнажаецца або адлюстроўваецца ў чарадзе іншых танцораў. У пэўны момант продыху мужчыны здымаюць з сябе ўсё адзенне, застаючыся ў плюшавых рознакаляровых трусах. Танцоры ідуць наперад, да публікі, дэманструючы мускулы, прымаючы паставы змагароў і спартсменаў. Бездапаможныя, сумныя, смешныя. Усе селі ў знямозе на падлогу, б'ецца птушкай ў закрытае акно толькі Юдзіф. Замкнёная прастора — асноўны лейтматыў пастановак Піны Баўш гэтага дзесяцігоддзя.

Цяпер жанчыны бяруць на сябе гвалтоўную ролю. Яны ў азвярэнні цягнуць за ногі партнёраў, што панура і безуважна сядзяць уздоўж сцен, выцягваюць да сярэдзіны сцэны, прымушаючы да дзеяння. Але потым адступаюць назад да сцяны і зноў заміраюць паніклымі марыянеткамі. Дзеянне паўтараецца, рух заядае, як пры сапсаванай пласцінцы.

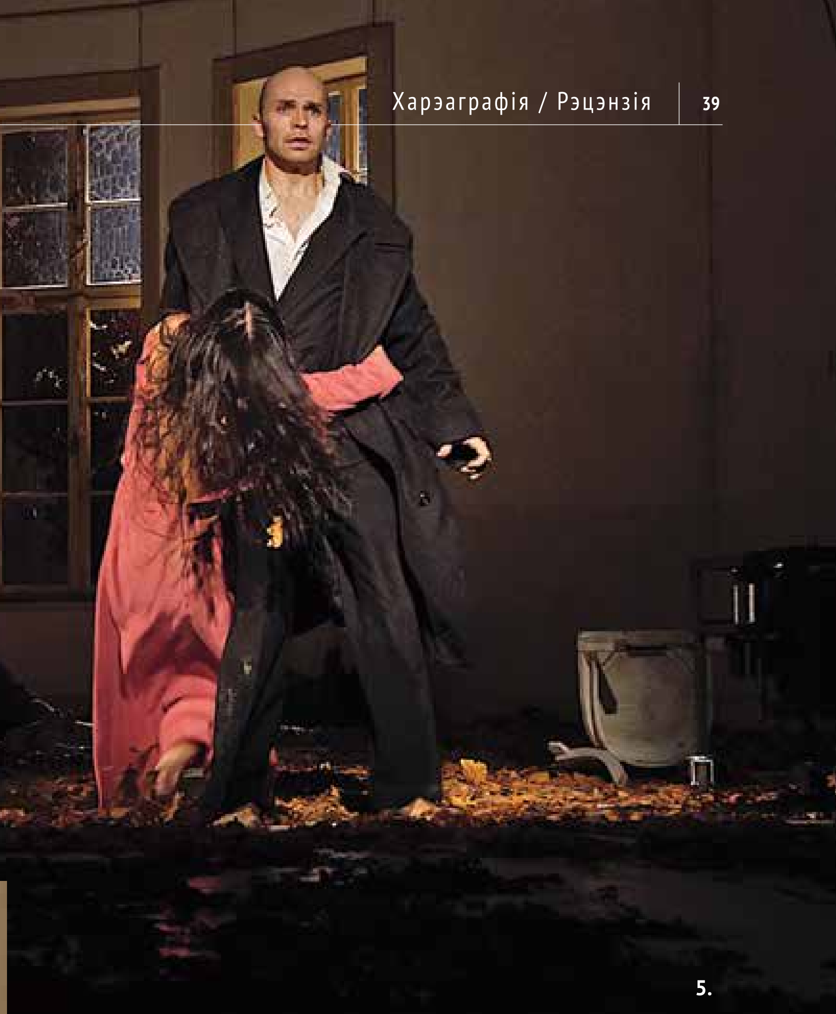
У наступнай сцэне жанчыны і мужчыны амаль застываюць у парным танцы. Без эмоцый і энергетыкі, як у сне, так што танец і стоп-мізансцэна амаль не адрозніваюцца. Музычны запіс уключаецца — жанчына рванулася ўсім целам наперад і тут жа сціснулася ў камяк, ударыўшы сябе локцем у бок. Гэта пластычная цытата з «Вясны свяшчэннай». Другая закружылася на адным месцы, тулава і доўгія валасы апісваюць магічныя кругі-кручэнні. Заеў голас на пласцінцы — спатыкаецца харэаграфічны жэст. Па сутнасці, тут няма танца ў звыклым сэнсе слова. Некаторыя танцавальныя рухі, знойдзеныя Баўш, скажам, у пастаноўках гэтага ж дзесяцігоддзя, такіх як «Вясна свяшчэнная», прысутнічаюць, але як кароткія элементы. Тым не менш гэта пластычны спектакль.

4.

У пэўны момант жанчыны адна за адной у сваіх доўгіх палевых сукенках застываюць на фоне сцен. Нам не відаць, якім чынам яны там трымаюцца. Як быццам аксамітная моль прымацавалася да сцяны або маляўнічы матылёк апынуўся на лісце гербарыя. Гэта адна з самых прыгожых мізансцэн-метафар спектакля. Герцаг калекцыянуе жаночую прыгажосць, жанчын розных тыпаў, свае ўспаміны пра іх. Адно ў іх агульнае — доўгія валасы, што хаваюць сумныя твары, пазбаўленыя ўсялякага выразу.

Яшчэ адна сцэна-метафара ў духу сімвалізму: жанчыны атачаюць Сінюю Бараду, лашчачыся да яго, нібы коткі. Сцэна агучваецца іх галасамі: «danke dir» («дзякуй табе») паўтараецца на мноства ладоў, нібы ласкавыя хвалі набягаюць на ўзбярэжжа. Птушыны гоман кароткай фразы ўзмацняецца крыкам чаек: «Gib Ihr dein Schlussel» («дай ёй твой ключ») і перарастае ў стогн і новую хвалю крыкаў, на фоне якіх выразна вылучаецца гукнутае невядома кім: «Я кахаю цябе!»

Юдзіф кружыцца ў танцы, нібы ў сне. Можа, усё, што адбываецца, — яе падсвядомасць, трызненне, сон? Ці гэта плынь свядомасці герцага? Ён пляскае ў ладкі — усё застывае. Яшчэ воплеск — усё прыходзіць у рух. Жанчыны



5.

1. Алег Сцяпанаў (герцаг Сіняя Барада), Тсай-Чын-Ю (Юдзіф).
Фота Клауса Дыльгера.
2. «Сіняя Барада». Сцэна са спектакля.
Фота Евангеласа Радоуліса.
4. Эма Бароўман.
Фота Х. Брынкмёлер-Бекер.
5. Крыстафер Тандзі (герцаг Сіняя Барада), Сільвія Фарыяс Херэдыа (Юдзіф).
Фота Марціна ван дэн Абеля.

паднятыя на плячо мужчын і выглядаюць як велізарныя цені лялек у паўзмроку сцэны. Яны ўжо не пары, а адно цэлае з мужчынамі. І зноў матылькамі павіслі на сценах, быццам старажытная зброя або трафеі палявання. Шэраг маляўніча прыгожых асацыяцый і ёсць зместам спектакля — пра бязмежныя пласты ўплыву вобраза Жанчыны ў мастацтве і жыцці, пра Восень у жыцці і жанчыны, і мужчыны.

Жывапісная прыгажосць мізансцэны ў каторы раз змяняецца сцэнай гвалту. Мужчыны прыцiскаць жанчын да ног — на фоне рэчытатыву з тэкстам «таму што я цябе люблю». Дзяўчаты атачаюць Сінюю Бараду, іх ласкі на гэты раз сканчаюцца тым, што яны хвошчуць мужчыну пучкамі сабраных валасоў. А герцаг не адгукаецца на млявыя поклічы мінулага і спрабуе сесці на калені да абыякавай Юдзіф, стаць з ёй адзіным цэлым. Яна з'язджае з крэсла на падлогу. Мізансцэна паўтараецца, перагукаючыся з пачаткам пастаноўкі, дзе мужчына таксама спрабаваў зліцца з Юдзіф, маўклівай і пазбаўленай усялякіх праяў жыцця.

Жанчыны, між тым, пераапрануліся ў белыя бальнічныя кашулі і змятаюць адна адну прасцінамі. Рух мужчын і жанчын падзяляецца на ўсё больш кароткія элементы, існуе асобна, як у кінакадры. Сіняя Барада спрабуе супакоіць жанчын, якія выйшлі з-пад кантролю, і, танцуючы, захутвае кожную ў белую прасціну. Ён кладзе іх, маўклівых, пакорлівых на крэсла, адну на адну. Такая кароткая чалавечая памяць, так хутка ўсё здзімаецца ветрам часу…

Тры разы ідуць на гледача распранутыя мужчыны, дэманструючы мускулатуру і жартоўна прымаючы геркулесавы паставы. Бытавыя дэталі (паласатыя хатнія халаты на мужчынах, падушкі, з якімі яны валяцца на жанчын, што ляжаць сярод лістоты) не прыносяць адчування рэальнасці. Оргія доўжыцца бясконца доўга, у ёй таксама дамінуюць аўтаматызм і надакучлівая паўтаральнасць, але яна можа ў любы момант спыніцца па воплеску Сіняй Барады. Усе разлятаюцца, нібы зграя птушак, у розныя бакі. Юдзіф, якая не ўдзельнічае ў оргіі, выходзіць на сцэну з несупынным істэрычным рогатам. Гэты смех адгукаецца гамерычным рэхам рогату ў астатніх.

Герцаг Сіняя Барада зноў апранае свой чорны плашч і касцюм, спрабуе танцаваць з Юдзіф, цягае яе за сабой, перасоўвае музычны цэнтр то на авансцэну, то ў глыбіню залы. Спыняе музыку, ірве воплескамі дзеянне, час ад часу зазірае ў замочную адтуліну дзвярэй. Калі прыйдзе яго канец?

Герцаг апранае на Юдзіф цяжкія драпіроўкі сукенак, знятых з танцорак. Яна для яго — увасабленне ўсіх жанчын разам. Юдзіф амаль не можа рухацца, але яшчэ раздае гару падушак пакінутым жонкам герцага на вечны сон. Сіняя Барада цягне тоўстую матрошку на сабе па ўсёй сцэне і спрабуе нават у ляжачым становішчы дырыжыраваць тым, што адбываецца. Яны павольна паўзуць на траекторыі кола па сцэне і нарэшце заціхаюць дзесьці ў глыбіні куліс. Герцаг нясе на сабе груз успамінаў і лёс у асобе Юдзіф да апошняга ўздыху. Яго жыццё сканчваецца з апошнім музычным акордам.

Легендарная харэаграфічная пастаноўка Піны Баўш, створаная пад уплывам як еўрапейскага сімвалізму, так і тэатра абсурду другой паловы мінулага стагоддзя, насычаная суб'ектыўнымі пластамі падсвядомасці, уласцівымі балетмайстарцы, паказала, што і ў XXI стагоддзі яна глыбока пранікае ў свядомасць гледача, напаўняецца новымі сэнсамі і асацыяцыямі. М

Свая **мастакоўская** праўда

МІЖНАРОДНЫ КОНКУРС «ТЭАТР У ФОТААБ'ЕКТЫВЕ»

Жана Лашкевіч

КОНКУРС ФОТАЗДЫМКАЎ ТЭАТРАЛЬНАГА МАСТАЦТВА ТРЫ ГАДЫ ЗАПАР УРАЖВАЕ І ГЕАГРАФІЯЙ УДЗЕЛЬНІКАЎ, І ЯКАСЦЮ ТВОРАЎ. ПАСЛЯ ПАКАЗАЎ ВА УКРАІНЕ ЛЕТАСЬ РАБОТЫ БЫЛІ ПРАДСТАЎЛЕНЫ Ў БЕЛАРУСКІМ ДЗЯРЖАЎНЫМ АКАДЭМІЧНЫМ ТЭАТРЫ ЮНАГА ГЛЕДАЧА (ПЕРШАЯ І ДРУГАЯ КАЛЕКЦЫЯ, МІНСК) І Ў ГОМЕЛЬСКІМ АБЛАСНЫМ ДРАМАТЫЧНЫМ ТЭАТРЫ (ПЕРШАЯ КАЛЕКЦЫЯ). НАШ ЧАСОПІС З'ЯЎЛЯЕЦЦА ІНФАРМАЦЫЙНЫМ ПАРТНЁРАМ КОНКУРСУ. ЯГО АРГАНІЗАТАР — ПРАДЗЮСАРСКІ ЦЭНТР «OPEN DOORS» З АДЭСЫ (УКРАІНА), ЯКІ АЧОЛЬВАЕ ІРЫНА АВЕРЫНА.

Ірына, калі для вас зрабілася відавочным, што тэатральную фатаграфію важна вылучаць у асобную галіну?

— Гэта шматпланавае пытанне. Фатографы маюць вызначэнне «шматпланавая (шматпластавая) кампазіцыя». Пачнём з таго, што навідавоку (першы план). Быць тэатральным фатографам, на жаль, няпроста. Рэч у тым, што тэатральная фотаздымка лічыцца самым складаным відам фатаграфіі ў тэхнічным і творчым планах. Я не хачу сказаць, што гэта прафесія абраных. Аднак не кожны адмысловец (нават у наша тэхнічнае стагоддзе!) напіша ў сваім партфоліа «тэатральны фатограф». Але я магу адказна сцвердзіць, што як жанр тэатральная фатаграфія з'явілася менавіта ў той шчаслівы момант, калі творчы чалавек з фотаапаратам у руках не паміж іншага забег у тэатр, каб засведчыць факт прэм'еры ці зрабіць партрэт знакамітага артыста для вокладкі часопіса, а здолеў адкрыць сваю мастакоўскую праўду пра тэатр — з уласным уяўленнем і талентам. Пра гэта добра напісаў наш эксперт з Грузіі, легендарны фатограф, біёграф Сяргея Параджанава Юрый Мячытаў: «Тэндэнцыі, выкліканыя тэхнічным прагрэсам у галіне фотатэхнікі, давялі да таго, што фатографы атрымалі магчымасць падымаць адчувальнасць матрыцы да нябёсаў, сталі "замарожваць" малюнак, зыходзячы з фразы Гётэ: "Спыніся, імгненне, ты прыўкраснае!" — вытлумачанай няслушна. У дачыненні да мастацтва фатаграфіі не ўсё прымітыўна спыненае прыўкрасна. Больш за тое, выкарыстанне адносна доўгай вытрымкі дазваляе стварыць больш дынамічную карціну і з'яўляецца эфект недагаворанасці, так званае non finito. Сучасная тэхніка і спрасціла, і ўскладніла задачу. Але трэба разумець, што, здымаючы фатаграфіі ў тэатры, мы маем справу з пазбаўленай гуку і іншага хараства жывога выканання двухмернай выявай, якая проста нішто ў параўнанні з чараўніцтвам, якое можа даць Тэатр. Ад тэатральнай фатаграфіі я чакаю такога цуду, як тэатр, але гэта па-вар'яцку складаная задача. Я шмат здымаю тэатр, але ганаруся толькі некаторымі фатаграфіямі. Фіксаваць стала лягчэй, ствараць — па-ранейшаму складана...»

1. Міхаіл Гутэрман (Масква, Расія). Сцэна са спектакля «Па той бок заслоны». Александрынскі тэатр. Катэгорыя ART, II месца.
2. Рэза Мазафары Манеш (Тэгеран, Іран). Катэгорыя ART, I месца.
3. Аліса Каліціна. Катэгорыя MOVEMENT in ART, II месца.
4. Вольга Кузняцова (Масква, Расія). Сцэна са спектакля «Федра». Тэатр Рамана Вікцюка. Катэгорыя MOVEMENT in ART, I месца.
5. Ганна Шарко (Мінск, Беларусь). Сцэна са спектакля «Дзікае паляванне караля Стаха». Беларускі дзяржаўны тэатр юнага гледача. Катэгорыя MOVEMENT in ART, II месца.
6. Аляксей Кавалёў (Севераданецк, Украіна). Сцэна са спектакля «Скрадзенае шчасце». Луганскі абласны акадэмічны ўкраінскі музычна-драматычны тэатр.
7. Аляксандр Данілаў. Катэгорыя ART, I месца.
8. Юрысік Дражэнка (Зеніца, Боснія і Герцэгавіна). Сцэна са спектакля «Але горад абараняў мяне». Народны тэатр Ужыцэ. Катэгорыя ART, спецыяльны прыз журы.
9. Юрый Літвіненка (Адэса, Украіна). Сцэна з балета «Крык». Адэскі нацыянальны акадэмічны тэатр оперы і балета. Катэгорыя ART, I месца.

3.

4.

5.

1.

2.

6.

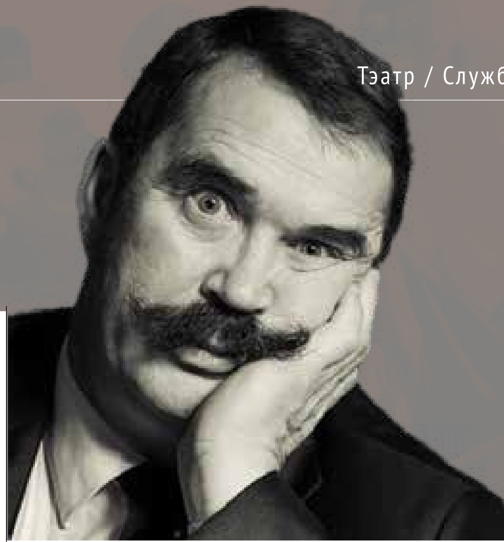
7.

Можна сведчыць, што зацверджаная ды існуе асобная галіна — тэатральнае фота?
— Вядома! Я шчаслівая ад таго, што са мной шмат хто згодны! У 2019 годзе да нашай каманды экспертаў далучыўся амерыканскі фатограф Пітэр Глендзінг, прафесар мастацтва і гісторыі мастацтва Мічыганскага ўніверсітэта. Ён даводзіць, што існуюць «розныя віды тэатральнай фатаграфіі. Некаторыя фатографы зарабляюць сабе на жыццё, фатаграфуючы "стрэлы ў галаву" і дакументуючы тэатральныя пастаноўкі, тым часам іншыя дзейнічаюць больш творча ў супрацоўніцтве з артыстамі... Той, хто мяркуе, што фатаграфіі, злучанай з тэатрам/перформансам, не існуе, не надта заглыбляўся ў гісторыю пытання». А той, хто добра ведае тэатр з боку сцэны, можа ўпэўнена сведчыць, што кожны спектакль майстры фатаграфіі бачаць і адлюстроўваюць па-рознаму. Здымак можа быць зроблены годна і прафесійна, але... нічым вас не закране. У ім не будзе гісторыі, не будзе эмоцыі. Урэшце, вам як гледачу не захочацца прыйсці і паглядзець зняты спектакль. Тэатральнага фотамастака ні з кім не зблытаеш! Яго відаць здалёк. Да ўсяго ў такога майстра перадусім заўважны прафесійны почырк.
Ці ўплываюць жанры пастановак на жанры свайго адлюстравання на фота?
— Усё залежыць ад ракурсу, то-бок ад жадання і творчых магчымасцей фатографа. Адзін і той самы спектакль можна прадставіць у такіх катэгорыях, як арт, як партрэт, як рух у мастацтве і нават як эксперымент (адкрытая катэгорыя). У гэтым палягае сапраўдны мастакоўскі фокус!
На што перадусім зважаюць эксперты, калі ацэньваюць работу?
— Алена Мартынюк кажа, што звяртаць увагу трэба на момант, які цікава злоўлены, на выразную кампазіцыю, на пісьменнасць і гармонію здымка. Можа здарыцца і так, што сэнс ды ідэя работы не заўжды паддаюцца аб'ектыўнай ацэнцы, але часам фатограф можа зрабіць непаўторны здымак, бо стараннае капіяванне кожнай дэталі сцэнічнага дзеяння не галоўнае.
Як збіралася ваша экспертная каманда і хто ў яе ўваходзіць?
— Нашы эксперты вымагаюць асаблівай увагі! Ад пачатку мы хацелі, каб наш міжнародны конкурс ацэньвалі прадстаўнікі розных краін і культур; гэтаксама важна было, каб у раду ўваходзілі прадстаўнікі розных пакаленняў. Сёлетнюю экспертную раду склалі славутыя, вядомыя, заслужаныя фотамастакі Юрый Мячытаў (Грузія), Алена Вільт (Эстонія), Алена Мартынюк (Расія—Украіна), Сяргей Ждановіч (Беларусь), мастак Ізя Шлосберг (ЗША), фатографы Анджэла Кансэнціна (Італія), Арыель Сэсілія Лемус (Куба), Ёвана Відакавіч (Боснія і Герцагавіна). Уявіце, які цуд мусіў спраўдзіцца, калі меркаванне шасці або сямі экспертаў раптам супадала! На конкурс удзельнікі з 14-ці краін і 110-ці гарадоў даслалі 1320 здымкаў!
Ці змяняецца экспертная рада конкурсу?
— На шчасце, маем майстроў, якія з намі ад першага конкурсу: яны бачаць тэндэнцыі, кірункі, карэктуюць работу і адказваюць на выклікі. Гэта Алена Вільт, Юрый Мячытаў і Сяргей Ждановіч. Частку экспертаў мы запрашаем адзін раз, каб пашыраць геаграфію конкурсу і кшталціць ацэнкі — з Францыі, Бельгіі, Украіны, Аргенціны. У ідэале, вядома, файна было б, каб нашы эксперты прадстаўлялі ўсе кантыненты з іх размаітымі культурамі.
А як вы шукаеце сваіх экспертаў?
— Дайце веры, спатрэбілася шмат высілкаў і часу, каб знайсці такіх прафесійнікаў і пераканаць іх працаваць з намі. Я звярталася да кіраўнікоў тэатраў, адглядала партфоліа, чытала інтэрв'ю, пісала ў мэсэнджары і пыталася, пыталася... Фармаванне каманды — самая важная частка працы. Я не шукала вядомых паспяховых фатографаў. Мяне цікавілі людзі са сваёй мастацкай праўдай, з творчымі набыткамі, якіх не шкадавалі для калег.
Ці мае конкурс сваю звышзадачу?
— Верагодна, па выбраных здымках можна будзе меркаваць пра агульныя эстэтычныя перавагі пэўнага часу — як у нашу эпоху адлюстроўваюць і бачаць на сцэне класіку, казку, этніку (скажам, паводле партрэтаў персанажаў — там і грым можна разгледзець, і касцюм), альбо як вырашаецца сцэнічная прастора, як выканаўцы ўзаемадзейнічаюць з глядзельняй (маем серыі падобных здымкаў). Работы тэатральных фатографаў даюць магчымасць назіраць за тэндэнцыямі сцэнічнага мастацтва ў розных краінах, разумець мову іншых культур. Аднойчы нас моцна ўразілі работы жанчыны-фатографа з Ірана — летась мелі ўжо трох удзельнікаў з гэтай краіны, а Рэза Мазафары Манеш заняў першае месца ў арт-катэгорыі сярод прафесіяналаў. І ад яго мы даведаліся, што Іран, такі невядомы і нават таямнічы, мае шмат тэатраў, дзе ў рэпертуары пераважае еўрапейская драматургія, а людзі любяць тэатр мацней за кіно! Сёлета, дзякуючы партнёрству з АСІТЭЖ (Міжнародная асацыяцыя тэатраў для дзяцей і моладзі), нашым конкурсам зацікавіліся фатографы з Афрыкі — з Нігерыі і Малаві (там моцны тэатральны рух, фестывалі, праекты), зрабілі яго складнікам сваёй міжнароднай праграмы. ⓜ

8.

9.

Тэатральныя байкі ад **Вергунова**



Вітаю вас, знаўцы і аматары мастацтва! Сёння хочацца пагутарыць менавіта пра яго, мастацтва, чарадзейную сілу.

Акторка, занятая ў спектаклі, звяртаецца да рэжысёра: «Я хачу, каб у першай дзеі брыльянты на мне былі сапраўдныя!» – «Усё будзе сапраўднае, – супакойвае яе рэжысёр. – І брыльянты ў першай дзеі, і атрута – у апошняй!»

О, вялікая сіла мастацтва! Яна не ведае бар'ераў ні на сцэне, ні ў жыцці! Яна здольная ссоўваць горы, паварочваць рэкі ў адваротны бок і ставіць хворага на ногі. А сапраўдныя, вялікія акторы валодаюць такой магутнай прывабнасцю, што яна здольная ахапіць усю краіну…

Георгій Данэлія падчас перапынку ў здымках фільма «Не бядуй!» разам з Яўгенам Лявонавым паехаў у шпіталь праведаць сваяка. Калі яны зайшлі ў палату, хворы проста расквітнеў, паружавеў, заўсміхаўся. Тое ж і ягоныя суседзі па палаце: усе глядзелі на Яўгена і ўсміхаліся. А калі яны збіраліся сыходзіць, у пакой нечакана зайшоў галоўурач і папрасіў іх наведаць… рэанімацыю. Маўляў, цяжкахворым можа палягчаць… Яны прайшлі і ў рэанімацыю. Рэакцыя – тая ж! Пасля чаго галоўурач ледзь не на калені апусціўся і папрасіў абысці ўсіх, хто быў у памяшканні. Ён пераконваў, што для сардэчнікаў Лявонаў – лепшая тэрапія! Калі Лявонаў і Данэлія, наведаўшы ўсе палаты, пачалі развітвацца, лекар з надзеяй запытаўся: «А ў жаночую частку?» Зразумела, наведалі і жаночую. І паўсюль – усмешкі. Лекар меў рацыю: Лявонаў насамрэч уплываў на хворых лепш за медыкаменты… А ўсё таму, што гэта сапраўды Народны артыст!

І тут неабходна згадаць вялікую культуру актора і ягоную знаходлівасць. Вось, прыкладам, у Венскай оперы давалі «Лаэнгрына» Вагнера. Фінал відовішча быў надзвычай эфектны: Лаэнгрын сплываў са сцэны на белым лебедзі. Неяк гэтую партыю выконваў Леа Слезак, і ці то ён замарудзіўся, ці то механік паспяшаўся, аднак лебедзь сплыў за кулісы адзін. Аднак Слезак не разгубіўся. Павярнуўшыся ў супрацьлеглы бок, ён праспяваў: «Скажыце, калі ласка, калі адыходзіць наступны лебедзь?..»

Дарэчы, пра оперу. У тэатры ўсе службы працуюць пад апекай Мельпамены і Таліі. Здараецца, бывае нават складана зразумець, хто з іх валодае большым аўтарытэтам. У адным вялікім оперным тэатры на прасторах тады яшчэ Савецкага Саюза ішла опера, у якой галоўнай дзейнай асобаю была імператрыца. Гэта быў вельмі прыгожы спектакль з моцнай музыкай, выдатным акторскім складам, эфектнымі дэкарацыямі… Сцэна мела разваротнае кола. Гэта значыць, пакуль дзейства разгортвалася перад царскімі палатамі, ззаду манціроўшчыкі спакваля падрыхтоўвалі наступную карціну. Падчас аднаго з паказаў манціроўшчыкі вельмі хутка пераставілі дэкарацыі, а паколькі ў іхнім памяшканні панаваў надзвычай жорсткі кантроль, яны вырашылі «расціснуць» бутэлечку проста на працоўным месцы. Паселі сярод шыкоўнага ўбрання, расклалі немудрагелісты закусон, напоўнілі шклянкі, ведаючы, што маюць на ўсё пра ўсё яшчэ хвілін з 15… Аднак яго вялікасць выпадак скарэктаваў бег падзей: адзін з выканаўцаў забыў тэкст. Ну, здараецца часам такое! Сцэну, зразумела, абрэзалі і ўключылі паваротнае кола. І тады на вочы гледачоў выехалі царскія палаты з манціроўшчыкамі ў мастацкіх позах і са шклянкамі ў руках. Павісла мхатаўская паўза. Яе парушыў адзін з рабацяг, які нечакана гучна і выразна праспяваў: «Ну, за імператрыцу!» І кола пакруцілася далей, схаваўшы ўдзельнікаў незапланаванай масоўкі. Кажуць, зала апладзіравала стоячы…

Гавораць, што Станіслаўскі аднойчы на паляванні забіў чайку, прынёс яе Чэхаву і запытаўся: «Слабо п'есу напісаць?» І тады Чэхаў стварыў «Чайку». А праз пэўны час прынёс Станіслаўскаму абскубленую курыцу са словамі: «Слабо спектакль паставіць?» І Станіслаўскі паставіў «Сінюю птушку».

У адным тэатры ішоў спектакль «Чайка». Як вядома, у фінале мусіць прагучаць стрэл. На сцэну выйшаў доктар Дорн і кажа: «Справа ў тым, што Канстанцін Гаўрылавіч застрэліўся». Паўза зацягнулася, а стрэлу ўсё не чуваць. Дорн разумее, што становішча неабходна ратаваць. Ён пахадзіў па сцэне, усё яшчэ спадзеючыся пачуць стрэл, якога так і было, а потым глыбока ўздыхнуў і прамовіў: «Справа ў тым, што… Канстанцін Гаўрылавіч удушыўся». І тут раптам прагучаў стрэл. Крыху падумаўшы, акцёр дадаў: «І застрэліўся!»

«Я цяпер жыву згодна з сістэмай Станіслаўскага!» – «Ты што, у тэатр уладкаваўся?» – «Не, проста нікому не веру!»

Вялікія акторы ва ўсе часіны былі й вялікімі ж… хуліганамі! Не-не, ні ў якім разе не збіраюся іх выкрываць альбо апраўдваць! Проста хочацца падкрэсліць, што гожае «хуліганства» – гэта абавязковы складнік вялікага мастацтва. Ну вось і прыклад.

У 60-я ў МХАТе шырокі распаўсюд атрымала гульня: калі нехта з яе ўдзельнікаў прамаўляў іншаму «Гопкінс!», той, незалежна ад сітуацыі, абавязаны быў падскочыць. Тым, хто гэта не выконваў, пагражала вялікая грашовая кара. Часцей за ўсё «гопкінсам» карысталіся мхатаўскія карыфеі, прычым абавязкова падчас спектакляў і ў самых драматычных эпізодах. Скончылася ўся гэтая традыцыя тады, калі міністарка культуры СССР Фурцава выклікала да сябе вялікіх «старцаў»: Грыбава, Ліванава, Масальскага і Яншына. Гнеўна трасучы пачкам лістоў ад гледачоў, яна прамовіла цэлы даклад аб запаветах Станіслаўскага, пра ролю МХАТа ў савецкім мастацтве, пра этыку савецкага актора. Шкадлівыя карыфеі, якія мелі ўсе магчымыя званні, прэміі ды ўзнагароды, слухалі міністарку стоячы. І раптам Ліванаў нягучна прамовіў: «Гопкінс!» І ўсе акторы імгненна падскочылі.

Адзін акцёр падчас спектакля забыўся тэкст. Суфлёр шыпіць: «У графіні вы бачыце маці! У графіні вы бачыце маці!» Акцёр узяў са стала графін і, са здзіўленнем гледзячы на яго, прамовіў: «Мама, як ты туды трапіла?!»

Вялікі Бертальт Брэхт некалі сказаў: «Галоўнае ў мастацтве – прастата, веліч і пачуццёвасць, а найбольш істотнае ў ягонай форме – стрыманасць». Таму будзьце стрыманыя ва ўласных ацэнках, аднак не саромцеся сваіх пачуццяў. І тады мастацтва вас прывеціць!

І дзе б вы з ім ні сустракаліся – на выставах, у канцэртных ці тэатральных залах, – імкніцеся да таго, каб зразумець і прыняць веліч сапраўднага!

Заўсёды ваш Шура Вергуноў.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Фэст пад сімвалам **Covid.** Разам, але паасобку

60-Ы КРАКАЎСКІ МІЖНАРОДНЫ КІНАФЕСТЫВАЛЬ

Антон Сідарэнка

60.KRAKOWSKI FESTIWAL FILMOWY
60th KRAKOW FILM FESTIVAL

31.05—7.06.2020
oglądaj online

Кадры са стужак:
1. «Акаса – мой дом».
2. «Горкае каханне».
3. «Тата».
4. «Кунашыр».
5. «Сынок».
6. «Аўтапартрэт».
7. «Звычайны край».
8. «Эпітафія».
9. «Тата, якога ў цябе ніколі не было».
10. «Кіт з Лорына».
11. «Мне трэба пацiскаў».
12. «Фартуната».

7.

8.

9.

10.

11.

12.

Тыя, хто хоць раз наведваў больш-менш сур'ёзныя міжнародныя кінафестывалі, пацвердзяць: ці не галоўная цікавостка кінафэстаў — у нязмушаным кантактаванні з астатнімі гасцямі ды ўдзельнікамі. Любы кінафорум абавязкова прапануе абмен меркаваннямі ды эмоцыямі на прэс-канферэнцыях і паміж паказамі, вечаровыя шпацыры побач са знакамітымі кінематаграфістамі па барочных або гатычных вулачках фестывальных гарадоў. Сёлета па сумнавядомых прычынах прагулкі ды кактэйлі адмяніліся. Тыя фэсты, якія ўсё-такі вырашылі паказаць сваю праграму ў гэтым годзе, маглі прапанаваць гледачам і ўдзельнікам толькі магчымасці ўласных сайтаў ды відэаканферэнцый. Дух і атмасфера свята кіно саступілі месца шматгадзіннаму сядзенню перад маніторамі. Што, аднак, паспрыяла фестывальнай эфектыўнасці: вымушана пазбаўленыя дадатковых прыемнасцей, удзельнікі і прадстаўнікі прэсы маглі ўбачыць куды больш стужак, чым звычайна. Юбілейны фестываль у Кракаве праходзіў сёлета таксама анлайн. Экраны манітораў у гэтым годзе замянілі звычайна перапоўненыя кракаўскія глядзельныя залы. У конкурсных і пазаконкурсных праграмах гледачы з Польшчы, купіўшы адмысловы электронны квіток, маглі паглядзець 172 дакументальныя, іграявыя ды анімацыйныя стужкі. Акрэдытаваныя асобы маглі далучацца да праглядаў і з іншых краін свету. Яны мелі доступ да пашыранай медыятэкі, дзе прапаноўваліся яшчэ і стужкі Кракаўскага кінарынку, які звычайна праходзіць паралельна фэсту. Прапануем агляд дакументальнай часткі фестывалю — важнай і важкай. Яна заўсёды дае магчымасць атрымаць добрае ўяўленне пра настроі і трэнды сучаснай сусветнай дакументалістыкі. А таксама даведацца пра стан падзей у польскім неіграввым кіно — адным з самых мастацкі насычаных і цікавых сярод адпаведных кінематаграфій Еўропы і свету.

Аўтапартрэт на фоне грамадства

Зрэшты, Кракаўскі МКФ і нарадзіўся як конкурс нацыянальнага кароткаметражнага кіно і толькі бліжэй да двухтысячных набыў свае сённяшнія рысы. Цяпер у ім адразу чатыры паралельныя конкурсы са сваімі асобнымі журы. Міжнародны конкурс поўнаметражных дакументальных, міжнародны і нацыянальны конкурсы кароткаметражных дакументальных, іграявых і анімацыйных стужак і міжнародны конкурс DocFilmMusic, у якім удзельнічаюць поўнаметражныя фільмы музычнай тэматыкі.

Пераможцам галоўнага поўнаметражнага конкурсу крыху прадказальна стала карціна румынскага рэжысёра Раду Чарнічука «Акаса — мой дом». У студзені фільм стаў пераможцам адпаведнай намінацыі найпрэстыжнейшага фестывалю «Сандэнс» у амерыканскім штаце Юта, таму ў Кракаве ўжо глядзеўся фаварытам.

Акаса — гэта раён румынскай сталіцы, зруйнаваны і затоплены ў сямідзясятыя. За дзесяцігоддзі пустэча ператварылася ў возера, дзе пасяліліся не толькі дзікія качкі ды іншыя птушкі, але і людзі. Фільм расказвае гісторыю сям'і ромаў, якая вельмі даўно пераехала на ўскраек Акасы ды паступова там прыжылася. Аднак раён знаходзіцца занадта блізка да цэнтра Бухарэста, яго вырашаюць забудаваць камерцыйнай нерухомасцю. Нягледзячы на захады абаронцаў дзікай прыроды, а сярод апошніх быў нават брытанскі прынц Чарльз, які наведаў Акасу, будаўніцтва пачынаецца. І дзецям

сям'і містара Гікэ, як клічуць яе галаву, трэба прывучацца да звычайнага гарадскога жыцця з усімі нюансамі апошняга. Былой вольніцы наступае канец.

Раду Чарнічук пільна назіраў за сваімі героямі амаль чатыры гады. Выпадак у гісторыі дакументалістыкі не адзінкавы. Але «Акаса — мой дом» адрозніваецца ад праектаў назірання за жыццёвым шляхам сваіх персанажаў, такіх, які, напрыклад, ужо тры дзесяцігоддзі вядзе расійскі дакументаліст Сяргей Мірашнічэнка. Румынскі фільм атрымаўся вельмі жывым і дынамічным, яго героі мяняюцца літаральна на вачах. У дэбютанта ў рэжысуры Раду Чарнічука атрымалася тое, чаго прагнуць куды больш вопытныя яго калегі. Апрача цікавай гісторыі, карціна прываблівае сваёй атмасферай, непаўторным эмацыйным пасылам. На экране за лічаныя хвіліны мінае дзяцінства герояў, з выраю на сонцы ды вольным паветры яно ператвараецца ў шэрую гарадскую дарослaсць ды падпарадкаванасць ненатуральнаму ладу жыцця. Кантраст паміж бесклапотным дзяцінствам з гарэзлівым паляваннем на качак на возеры ды цяжарам дарослага жыцця з незразумелай вольнаму чалавеку цывілізацыяй і ёсць галоўная паспяховая рыса фільма.

Стужка расійскай рэжысёркі Юліі Вішнявец «Каця і Вася ідуць у школу» асноўных прызоў не атрымала, але была адзначаная журы спецыяльным напамінам «За багацце шматграннай гісторыі, здавалася б, на звычайным фоне, і за пранікліvы, з іроніяй погляд на тое, як расійская сістэма народнай адукацыі часам можа разбурыць ідэалізм пэўных настаўнікаў, альтруістычная мэта якіх — выхаванне і паляпшэнне жыцця сваіх вучняў». Каця і Вася — маладыя настаўнікі, што на пачатку вучэбнага года прыходзяць выкладаць у адну з правінцыяльных школ. Іх памкненні вельмі

шчырыя ды празрыстыя і з лёгкасцю прымаюцца вучнямі. Але вельмі хутка маладыя педагогі пачынаюць сутыкацца з тым, што можна назваць «супрацiўленне сістэмы». Не, справа не ў тым, што іх не прымае педагагічны калектыў або бацькі вучняў, тут якраз усё больш ці менш добра. Сама сутнасць, прырода маладых сталічных жыхароў супярэчыць складзеным за дзесяцігоддзі парадкам і ладу мыслення. Школа як адзін з самых кансерватыўных грамадскіх інстытутаў не ў стане ацаніць энергію і імпэт моладзі, гатовай прыйсці ў яе на працу. Маладыя Каця і Вася хутка сыходзяць

КРАКАЎСКІ МІЖНАРОДНЫ КІНАФЕСТЫВАЛЬ — ГЭТА ЯШЧЭ І ІГРАВЫЯ, І АНІМАЦЫЙНЫЯ КАРОТКАМЕТРАЖНЫЯ ФІЛЬМЫ. СЯРОД ІГРАВЫХ СЁЛЕТА ГАЛОЎНЫ ПРЫЗ АТРЫМАЎ ФІЛЬМ МЕДЭЛЫН СІМС-ФЕВЕР І ДАСЦІ МАНЧЫНЕЛІ «ПАСТАВА» (КАНАДА), ЯКІ РАСПАВЯДАЕ ГІСТОРЫЮ ХАТНЯГА ГВАЛТУ.
ПРЫЗ ЗА ЛЕПШЫ АНІМАЦЫЙНЫ ФІЛЬМ АТРЫМАЎ КАНСТАНЦІН БРОНЗІТ З РАСІІ ЗА КРАНАЛЬНУЮ СТУЖКУ «ЁН НЕ МОЖА ЖЫЦЬ БЕЗ КОСМАСУ». ЯНА З'ЯЎЛЯЕЦЦА ДРУГОЙ ЧАСТКАЙ ДЫЛОГІІ, ПЕРШАЯ ВЫЙШЛА ПЯЦЬ ГОД ТАМУ І ЎЖО АТРЫМАЛА ШЭРАГ ПРЫЗОЎ НА ВЯДУЧЫХ СУСВЕТНЫХ КІНАФЕСТЫВАЛЯХ.

на іншую работу, але пераможанымі ў фільме выглядаюць нават не яны і не вучні, а стары педагагічны склад навучальнай установы, які ўжо не ў стане змяніць свой лёс.

Яшчэ адной вельмі заўважнай стужкай асноўнага дакументальнага конкурсу стаў нарвежскі «Аўтапартрэт». Фільм Маргарэт Олін атрымаў прыз Міжнароднай федэрацыі кінапрэсы FIPRESCI, спецыяльны напамін асноўнага журы ды вельмі важкі на любым фестывалі прыз глядацкіх сімпатый. «Аўтапартрэт» распавядае пра трыццацігадовую Лене Мары Фосэн. Маладая жанчына ці не з дзесяці гадоў пакутуе на анарэксію. Некалькі разоў хвароба нават пагражала яе жыццю. Але Лене Мары здолела заняцца мастацкай фатаграфіяй, і гэты занятак выратоўвае яе раз за разам.

На першы погляд, «Аўтапартрэт» выглядае як біяграфічная стужка пра незвычайную постаць. Лене Мары Фосэн адрозніваецца ад іншых не толькі нязвыклым і нават шакуючым выглядам ды паводзінамі, але і яркім талентам: персанальныя выставы яе фотамастацтва праходзяць на вельмі прэстыжных еўрапейскіх пляцоўках. Маргарэт Олін паступова знаёміць гледача з усімі абставінамі жыцця Лене Мары — дзяцінствам у шараговай вясковай сям'і, паступовымі праявамі хваробы, крызісамі, псіхічнымі зрывамі і плаўнымі пошукамі сябе як паўнавартаснай асобы. Аднак на другі, больш уважлівы погляд фільм можна ўспрымаць як сапраўднае даследаванне еўрапейскай ментальнасці, якая дае шанец любому, нават самаму слабому ці эксцэнтрычнаму члену свайго грамадства. Камфортнае па мерках Усходняй Еўропы жыццё ды павага да асобы як адна з галоўных культурных установак — гэта аснова для развіцця скандынаўскага грамадства і добры фон для сюжэта стужкі. У параўнанні з карцінамі, знятымі ў краінах Трэцяга Свету, канфлікт у «Аўтапартрэце»

можа падацца неістотным ці нават штучным. Рэжысёрка, тым не менш, змагла прадэманстраваць не толькі знешнюю, але і ўнутраную драму сваёй гераіні, што не залежыць ад дабрабыту навокал. Дакументальных фільмаў пра людзей з фізічнымі ды псіхічнымі асаблівасцямі цяпер здымаецца досыць шмат. Але Маргарэт Олін здолела сваім «Аўтапартрэтам» шчыра здзівіць гледача.

Кароткія і цікавыя

У кароткаметражным конкурсе журы, якое ўзначальваў аўтар нашумелай стужкі «Цела Божае» Ян Камаса, вылучыла прызам за лепшую рэжысуру фільм расіяніна Алекса Еўсцігнеева «Залатыя гузікі». Еўсцігнееў паспрабаваў зняць стужку пра жыццё хлопчыкаў у элітнай маскоўскай кадэцкай установе. Закрытае і спецыфічнае вайсковае асяроддзе не дазволіла весці здымкі звычайным чынам. Малады дакументаліст, выпускнік майстэрні знакамітага Віктара Лісаковіча ў ВГІК, знайшоў канцэптуальнае вырашэнне. «Залатыя гузікі» ўяўляюць з сябе шэраг жывых фотаздымкаў юных кадэтаў з падкладзенымі пад іх гукавымі інтэрв'ю. Часам наіўныя выказванні хлопчыкаў, жорсткія або абсурдныя каманды дарослых выхавацеляў, дзіцячыя слёзы ад разлукі з бацькамі і жыцця ў інтэрнаце паступова малююць карціну ператварэння дзяцей у асобныя дэталі вялікага ваеннага механізма, адасобленага ад грамадства.
А пераможцай у міжнароднай частцы кароткаметражнага конкурсу Кракава-2020 стала Шока Хара з Германіі з цікавым візуальным эксперыментам «Just a Guy» («Проста хлопец»). Фільм незвычайны яшчэ і тым, што рэжысёрка адначасова выступае гераіняй нязвыклай гісторыі кахання па перапісцы, якая цягнулася шмат гадоў. Асуджаны на пажыццёвае зняволенне ў амерыканскай турме Рычард Рамірэз здолеў арганізаваць ліставанне з дзясяткамі, калі не сотнямі дзяўчат па ўсім свеце. І Шока Хара была адной з тых, хто парадаксальным чынам падпарадкоўваўся чужой волі і жаданням праз звычайныя папяровыя пасланні. «Just a Guy» — прадстаўнік рэдкага жанру дакументальнай анімацыі: сюжэт разгортваецца выключна з дапамогай арыгінальных калажных выяў у тэхніцы ручной перакладкі.

Суцэльны Pollywood

Польскі кінадакумент, як і ў мінулыя разы, прадэманстраваў надзвычай цікавую і align разнабаковую праграму, а Кракаўскі фестываль ізноў здолеў прадставіць сваіх нацыянальных аўтараў у лепшым відзе.
Адкрываўся Кракаўскі фэст, па традыцыі, менавіта польскай стужкай. Адзінае што не ў знакамітым фестывальным кінатэатры «Кіеў», але пасля адмысловай трансляцыі з паказам пераможцаў самага першага фэсту 1961 года і вітаннямі аўтараў, сярод якіх вылучаўся сам Ежы Гофман. Фільм

1.

2.

3.

4.

5.

6.

адкрыцця Кракава-2020 «Pollywood» Паўла Фердэка — забаўнае мак'юментары пра польскі, дакладней яўрэйскі з польскімі каранямі, уклад у будаўніцтва такой з'явы, як класічны Галівуд. Карціна пабудаваная як роўд-муві галоўнага героя, таго самага Паўла Фердэка, па знакавых раёнах Варшавы ды Лос-Анджэлеса, звязаных з жыццём Самуэля Голдвіна, братоў Уорнераў і Луіса Б. Маераў, якога ў стужцы чамусьці запісалі ва ўраджэнцы Мінска Мазавецкага, а не беларускай сталіцы.
Лепшым фільмам нацыянальнага конкурсу стала «Звычайная краіна» Томаша Вольскага. Гэтую мантажную карціну трэба лічыць па-сапраўднаму дакументальнай, бо яна заснаваная на ўнікальных матэрыялах — стужках, знятых скрытай камерай, і аўдыязапісах польскай дзяржаўнай службы бяспекі саракагадовай даўніны. Пяцідзесяціхвілінны фільм практычна бессюжэтны, у ім няма выразна акрэсленых персанажаў. На экране — шэрыя вуліцы і сціплы побыт Польшчы 1970-х, невыразна апранутыя, па модзе тых гадоў, людзі — і размовы, размовы, размовы. Большай часткай абсалютна нейтральныя, будзённасць застойнага грамадства, але праз колькі хвілін праз іх праступае жудасны пах таталітарнай сістэмы.
У міжнародным конкурсе адзін з прызоў за лепшую рэжысуру атрымаў Мацей Цускэ. Яго фільм «Кіт з Лорына» — быццам бы водгук знакамітых этнаграфічных стужак першага стагоддзя кіно, шлях якім праклаў амерыканец Роберт Флаэрці сваім «Нанукам з Поўначы». Лорына — невялічкі пасёлак на расійскім баку Берынгава праліва, дзе яшчэ захаваўся традыцыйны промысел палявання на кітоў. Але ў поглядзе Мацея Цускэ няма амаль нічога рамантычнага, што характэрна для безлічы перадач ды стужак пра жыццё карэнных народаў Поўначы. Сацыяльная экзотыка, убогі побыт ды жыццёвыя ўмовы мясцовых перабіваюць тут экзотыку геаграфічную ды культурную. Персанажы фільма не выглядаюць арганічна ўпісанымі ў ландшафт ды прыроду. Наадварот, шмат у чым яны выглядаюць чужароднымі для тамтэйшай біясферы, і трактар, з дапамогай якога марскія паляўнічыя выцягваюць тушу забітага кіта на бераг, выглядае сімвалам пэўнага варварства ды дэградацыі.
Карціна вопытнага дакументаліста Ежы Сладкоўскага «Горкае каханне» таксама знятая ў Расіі, але мае пэўныя элементы камедыі. Яе падзеі адбываюцца на турыстычным цеплаходзе «Максім Горкі» ў круізе па Волзе. Круіз адмысловы, пасажыры «Максіма Горкага» ў большасці жанчыны «цікавага ўзросту» і адчайна хочуць знайсці сабе пару. Невядома, як Ежы Сладкоўскі атрымліваў дазвол ад сваіх герояў на здымкі, відаць, правакаваў на пэўныя словы і ўчынкі перад камерай. Аднак у выніку яму ўдалося зафіксаваць адразу некалькі вострых драм, якія толькі і могуць разгарнуцца паміж мужчынамі і жанчынамі за некалькі дзён круізнага або курортнага марнавання.
Стужка не менш вопытнага Паўла Банасяка «Фартуната» прадстаўляе ўнікальную гісторыю поль-

скай мадэлі Ганны Галендзіноўскай. На пачатку дзевяностых яна трапіла з прыгнечанай цяжарам эканамічных праблем Польшчы ў італьянскую фэшн-індустрыю. Вельмі хутка прыгожая і спрытная дзяўчына ўваходзіць у вышэйшыя палітычныя колы Італіі, становіцца гераіняй свецкай хронікі, сябруе з тагачасным прэм'ер-міністрам Сільвіа Берлусконі і нават збіраецца пабрацца шлюбам з яго пляменнікам. Але паступова дзяўчына разумее, што замест выраю трапіла ў сапраўднае пекла. Ганна кідае мадэльны бізнэс і заможную Італію, ідзе ў касцёл, становіцца прапаведніцай цнатлівага ладу жыцця. «Фартуната» знятая з выкарыстаннем мноства архіўных фрагментаў, сямейнай хронікі, урыўкаў тэлевізійных шоу, у якіх прымала ўдзел галоўная гераіня. Павел Банасяк стварыў кіно для шырокага кола гледачоў, даволі далёкае ад фестывальнага кірунку. Можа, таму яно не было адзначана на фэсце, але, безумоўна, вартае ўвагі, у тым ліку як прыклад якаснага, прафесійнага падыходу дакументаліста да сваёй справы.

«Тата, якога ў цябе ніколі не было» — першы дакументальны праект сцэнарысткі Дамінікі Лапкі. Ён зроблены ў папулярным для польскага дакументальнага кіно апошніх гадоў жанры сямейнай меладрамы. Рэжысёрка за паўгадзіны экраннага часу праз дыялог бацькі ды дачкі распавяла глыбока эмацыйную гісторыю жыцця, кахання і адзіноты. Адны з галоўных рыс польскай кінематаграфіі — мяккі гумар, пранікнёнасць у свет сваіх герояў — дапамагаюць аўтарцы зрабіць гэты фільм вельмі кранальным ды цікавым любой аўдыторыі.

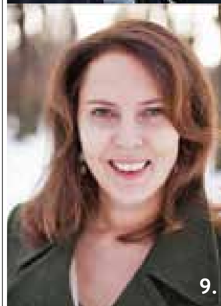
Яшчэ адна кранальная сямейная гісторыя з Польшчы — «Сынок» Паўла Хажэмпы, які атрымаў за свой фільм узнагароды як лепшы рэжысёр нацыянальнай праграмы. Галоўнага героя Марціна адабралі ў бацькоў-алкаголікаў, калі яму было дванаццаць, астатнюю частку дзяцінства ён правёў у дзіцячым доме. Пасля паўналецця Марцін вяртаецца ў свой дом і спрабуе працягваць жыццё: знаходзіць працу, захапляецца рознымі хобі, спрабуе аднавіць кантакт з бацькам. Часам здаецца, што разарваныя сувязі можна паправіць — рэжысёр фіксуе інтымныя моманты сапраўднай блізкасці паміж бацькам і сынам. І ўсё ж гэтыя моманты пастаянна суправаджаюцца алкагольнай дэградацыяй бацькі. Марцін павінен зрабіць выбар: змагацца з залежнасцю бацькі або думаць пра сваю будучыню.

Нашы ў Кракаве

Прадстаўніцтва беларусаў на Кракаўскім МКФ заўсёды выглядае салідна. За апошняе дзесяцігоддзе амаль што ўсе фестывалі ўключалі ў сваю праграму стужкі з Беларусі, беларускія рэжысёры ўдзельнічалі ў розных індустрыяльных мерапрыемствах, пітчынгах. Сёлета ў конкурсных праграмах было чатыры карціны нашых аўтараў, яшчэ адна была прадстаўлена на кінарынку. У кароткаметражным конкурсе прымалі ўдзел фільмы

7.

8.


9.

10.

11.

12.

Віктара Аслюка «Эпітафія» і Андрэя Куцілы (леташняга пераможцы Кракаўскага МКФ з фільмам «SUMMA») «Мне трэба поціскаў». «Мастацтва» пісала пра іх падрабязна ў мінулым нумары. У нацыянальным конкурсе ўдзельнічала Марыя Якімовіч з кароткаметражным фільмам «Тата», кранальным і вельмі шчырым аповедам пра сям'ю аўтаркі, якая цяпер жыве і вучыцца ў Польшчы. «Тата» па стылістыцы нагадвае пераможны «Just a Guy» Шока Хары. У ім удала пераплецены розныя тэхнікі кіно і анімацыі.

У міжнародным поўнаметражным конкурсе таксама ўдзельнічаў фільм «Кунашыр» Уладзіміра Казлова. Колішні мінчанін, беларус па пашпарце, ён ужо амаль тры дзесяцігоддзі жыве і працуе ў Францыі. Яго новы фільм прысвечаны жыццю на аднайменным востраве Курыльскай грады, ля самага японскага Хакайда. Рэпартажная манера здымак не пазбаўляе «Кунашыр» мастацкасці. Фільм Уладзіміра Казлова, на якім «Мастацтва» падрабязней спыніцца ў адным з бліжэйшых нумароў, — атмасфернае і гратэскнае апісанне людзей, што жывуць у адным з самых замкнёных ды спецыфічных куточкаў планеты.

На Кракаўскім кінарынку міжнародны дыстрыб'ютар прапанаваў кароткаметражную эксперыментальную стужку мінскай рэжысёркі Юліі Шатун «Межы» — экзістэнцыйны маналог аўтаркі пра межы як форму ўтаймавання свядомасці.

Мяркуючы па цікаўнасці беларусаў да Кракаўскага кінафэсту, можна ўпэўніцца, што на наступны год наша прадстаўніцтва будзе не менш цікавым ды разнастайным.

P.S. У апошні дзень фестывалю каранцін быў, нарэшце, адменены і знакаміты кракаўскі кінатэатр «Kino pad baranami» дэманстраваў стужкі-пераможцы. Залы былі перапоўненыя. Як давяла грамадскасці дырэкцыя фэсту праз некалькі дзён пасля яго закрыцця, анлайн-эксперымент таксама аказаўся вельмі ўдалым. Колькасць гледачоў праз інтэрнэт у некалькі разоў перавысіла паказчыкі мінулага, «звычайнага» года. Дырэкцыя плануе заснаваць інтэрнэт-платформу для паказу стужак на сталай аснове. Ⓜ

Рэжысёры конкурсных стужак:
1. Ежы Сладкоўскі.
2. Томаш Вольскі.
3. Павел Хажэмпа.
4. Павел Фердэк.
5. Павел Банасяк.
6. Віктар Аслюк.
7. Дамініка Лапка.
8. Мацей Цускэ.
9. Маргрэт Олін.
10. Аўтар кнігі «Pollywood» Анджэй Кракоўскі.
і рэжысёр Павел Фердэк.
11. Уладзімір Казлоў.
12. Юлія Вішнявец.
Ілюстрацыі прадстаўлены Кракаўскім МКФ.

Дызайн, які спрыяе ўстойліваму развіццю, — што гэта значыць?

Ала Пігальская

1.

Праект «Як перліна ў маёй руцэ» (Like a pearl in my hand), выкананы галандскай студыяй Rob Van Hoesel у 2017 годзе, атрымаў залатую ўзнагароду ад журы Еўрапейскай прэміі па дызайне ED AWARDS. Аўтарка Карына Хэспер наведала дзіцячыя прытулкі Бетэль у Пекіне, дзе сфатаграфавала дзяцей са слабым зрокам і ўбачыла схаваны ад усяго астатняга свету бок жыцця Кітая: з-за палітыкі «адна сям'я — адно дзіця» бацькі кідаюць дзяцей, што нарадзіліся са слабым зрокам (у 2015 годзе палітыку змякчылі: два дзіцяці на адну сям'ю). Дарослым прасцей аддаць у прытулак дзіця з абмежаванымі магчымасцямі і паспрабаваць нарадзіць іншага, чым пераадолець цяжкасці, звязаныя з выхаваннем. «Як перліна ў маёй руцэ» складаецца з 32 адбіткаў, пакрытых чорным тэрмахраматычным атрамантам, што пад уздзеяннем цяпла чалавечых рук (20-25 градусаў Цэльсія) робяцца празрыстымі — і можна ўбачыць партрэты дзяцей са слабым зрокам, якіх пакінулі ў прытулку. Інтэрактыўны праект наглядна дэманструе палітыку выключэння ўразлівых дзяцей з грамадства і чалавечую цеплыню, што вяртае іх з небыцця.
Заканамернае пытанне: чаму еўрапейскае грамадства, засяроджанае на прагрэсе і інавацыях, надае ўвагу і заахвочвае праекты, у якіх паказаны незайздросны лёс уразлівых груп грамадзян за межамі Еўропы? Чаму праект аказаўся настолькі значным, што яму ўручылі прэмію? Чаму актуальнасць атрымліваюць мэты ўстойлівага развіцця, у якіх абазначаны праблемы самых

2.

уразлівых людзей: беднасць і розныя формы няроўнасці — ад эканамічнай, адукацыйнай, экалагічнай да дыскрымінацыі ў прафесійным асяродку?
Фізічная вынослівасць доўгі час з'яўлялася залогам выжывання ў даіндустрыяльную і індустрыяльную эпохі: даіндустрыяльныя формы вядзення гаспадаркі і праца на прамысловым прадпрыемстве патрабавалі значных высілкаў. У постіндустрыяльны перыяд працоўныя адносіны настолькі змяніліся, што запатрабаванымі аказаліся даволі разнастайныя якасці, а фізічная вынослівасць стала далёка не самай прэстыжнай і аплатнай.
За савецкім часам на плакатах выяўляліся толькі квітнеючыя, упэўненыя ў сабе прадстаўнікі пралетарыяту. У нашы часы ў беларускай сацыяльнай рэкламе таксама не знаходзіцца месца ўразлівым групам насельніцтва. Ніхто не сумняваецца, што гледачу больш прыемна асацыяваць сябе з моцнымі, паспяховымі і здаровымі людзьмі. Магчыма, таму графічны дызайн таталітарных краін, іх рэкламныя плакаты не страчваюць сваёй прывабнасці: бо багатыя на такія выявы. Бачыць уразлівых людзей і размаўляць з імі — усё гэта патрабуе ўнутранай эмацыйнай працы: спачування і саўдзелу (але не жаласлівасці). Ці з'яўляецца магчымасць асацыяваць сябе са слабой, уразлівай групай перспектыўнай і як гэта суадносіцца з культам інавацый і прагрэсу?

3.

Ёсць нямала прыкладаў, калі візуалізацыя дапамагала вырашаць важныя праблемы. Адным з самых уражальных з'яўляецца выяўленне крыніцы халеры ў Лондане ў сярэдзіне XIX стагоддзя пры дапамозе картаграфавання. У 1854 годзе эпідэміёлаг Джон Сноў намагаўся разабрацца ў прычынах усплёску эпідэміі халеры і наносіў адрасы смяротна хворых на мапу горада (абазначаны чырвонымі кропкамі). Ён убачыў, што выпадкі заражэння сканцэнтраваныя ў цэнтры горада.
У нейкі момант стала відавочна: усе жыхары гэтага квартала бяруць ваду з напорнай станцыі на Броад Стрыт (пазначана блакітным). Вакол іншых крыніц вады такой жудаснай карціны не назіралася. Пасля прыняцця рашэння пра закрыццё калонкі ў горадзе не было больш ніводнага выпадку заражэння.
Ці вось прыклад барацьбы з дыскрымінацыяй з дапамогай рэкламы ў 2018 годзе ў ЗША, калі вышэйшыя спартовыя лігі і спартовыя карпарацыі аб'ядналіся, каб выказаць салідарнасць з афраамерыканцамі, якія статыстычна істотна часцей церпяць ад выкарыстання зброі паліцэйскімі.

4.

5.

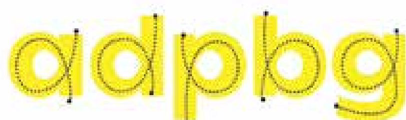
6.

7.

Такім чынам, дызайн пабудаваны не толькі на адчуванні прыгожага, якое так падкупляе гледача ў візуальным мастацтве.

Калі да катаклізмаў ХХ стагоддзя сувязь прыгажосці і карысці разумелася даволі прасталінейна, то прыгожа выкананая прапаганда дзвюх сусветных войнаў пераканаўча паказала: яна можа садзейнічаць распаўсюджанню нянавісці і ксенафобіі; камерцыйная рэклама індустрыі моды спрыяе анарэксіі, залішняму спажыванню ў адной часціне свету і беднасці — у іншай, а таксама згубна ўплывае на экалогію. Экалогія — гэта тая сфера, што вызначае якасць жыцця, і ўсё менш магчымасцей адмежавацца ад праблем з ёй нават пры наяўнасці вялікіх грошай і высокага сацыяльнага статусу.

Альтэрнатывай палітычнай і камерцыйнай візуальнай прадукцыі выступае сацыяльная рэклама, якая значна саступае ў прыцягальнасці для гледача, бо паказвае не самыя прыгожыя бакі жыцця ці патрабуе пэўных высілкаў, змены звыклых дзеянняў. Тым не менш спачуванне, саўдзел, дабрачыннасць дапамагаюць чалавеку адчуваць сябе лепш, быць часткай грамадства, уключацца ў актыўны модус жыцця замест пасіўнага разглядання і ўзнаўлення прыгожых мадэляў.



8.

Візуальны дызайн — гэта частка ланцужка, інтэрфейс паміж дзейснымі арганізацыямі і грамадствам. Дызайн аказваецца карысным, калі ўсе звёны ланцужка ўдзельнічаюць у працэсе стварэння візуальнага прадукту. Дызайнер можа структураваць і палягчаць успрыманне вялікага абёму інфармацыі ва ўмовах, калі інфармацыя даступная. Наўрад ці паслугі дызайнера будуць карысныя ў сітуацыі, калі няма дакладных дадзеных ці яны наўмысна хаваюцца. Распрацоўваючы прыгожы прадукт, дызайнер хавае адсутнасць рэлевантных дадзеных, стварае ілюзію іх наяўнасці і паўнаты, што можа павялічваць наступствы.

Праца ў парадыгме ўстойлівага развіцця патрабуе ад дызайнера прынцыповасці і далікатнасці ў разуменні ўмоў і сацыяльных эфектаў сваёй работы. Таму што адваротная сувязь робіцца ўсё больш істотнай: у спажыўца з'яўляецца больш тэхнічных магчымасцей зрабіць яе бачнай і масавай. Тэхнічныя інавацыі пацягнулі за сабой і рэканфігурацыю логікі ўзаемадзеяння паміж спажыўцамі дызайн-прадукту і яго вытворцамі. Інавацыі разбураюць раўнавагу, якая ўжо склалася, але садзейнічаюць павышэнню стандартаў жыцця і дэмакратызацыі рынку працы і спажывання. Для дызайну гэта мае наступствы ва ўзмацненні канкурэнцыі, бо канкураваць даводзіцца і з лакальнымі, і з глабальнымі гульцамі рынку, — але стварае магчымасці для пашырэння колаў спажыўцоў, сацыяльных і геаграфічных. Магчымасці з'яўляюцца з-за пераходу ад масавых праектаў да спецыялізаваных, тых, якія дакладна адказваюць на адмысловыя патрэбнасці розных груп спажыўцоў. Гэтыя тэндэнцыі выразна праяўлены ў дызайне шрыфтоў. Так, нароўні з камп'ютарным шрыфтам Ping Петэра Білака кампаніі Typotheque, што ахоплівае пісьменнасць на роднай мове для 3 млрд жыхароў Зямлі, з'яўляюцца шрыфты вельмі спецыялізаваныя. У 2017 і 2020 гадах атрымалі прэмію EDA шрыфты Cymru Wales Sans і Cymru Wales Serif: у іх прысутнічаюць знакі пісьменнасці валійскай мовы (гэтых знакаў няма ў лацінскім алфавіце). Шрыфт выкарыстоўваецца ў айдэнтыцы Уэльса і для чытання, напісання тэкстаў на роднай мове, якой валодаюць 20% валійцаў, але менавіта мова была пакладзеная ў аснову турыстычнага трэнду рэгіёна. Вымалёўваецца логіка: чым больш спецыялізаваная прапанова, тым большая верагоднасць, што на яе будзе попыт. Таму групы, якія падвяргаліся розным формам дыскрымінацыі і чые запыты не задавальваліся ў логіцы вытворчасці масавага прадукту, робяцца перспектыўнымі групамі спажыўцоў. Так, магчыма, мы дажывём не толькі да распрацоўкі тэкставых шрыфтоў для беларускай мовы, што ўлічвалі б як гісторыю пісьменнасці, так і функцыянальнае прызначэнне шрыфту, таксама і ўвод сімвалаў для спалучэння літар «дж» і «дз», якія прапаноўваў увесці Уладзімір Дубоўка ў 1928 годзе (а ў 1929 годзе так быў надрукаваны эксперыментальны экзэмпляр літаратурнага часопіса «Узвышша»). Ⓜ

	друкаваныя		рукапісныя	
	вялікія	малыя	вялікія	малыя
Дз	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Дж	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

9.

УЛАДЗІМЕР ДУБОЎКА

2

Імкненьні тчэш спрадвеку, памяць,
даеш жыццё, даеш імпэт.
Тады, як лятуценьні паляць
грудзі, як вобразы снуе поэт—
даеш ты Слова. Гімн магутны
народу нашага даеш.

10.

1. Праект «Як перліна ў маёй руцэ». Студыя Rob Van Hoesel (Нідэрланды). 2017.

2. Андрэй Смаляк. Плакат «Усе на ленінскі суботнік — вахту ўдарнай працы!». 1985.

3. Сацыяльны плакат з серыі «За Беларусь».

4. Мапа Джона Сноў. 1854.

5, 8. Шрыфт Ping Петэра Білака. Кампанія Typotheque.

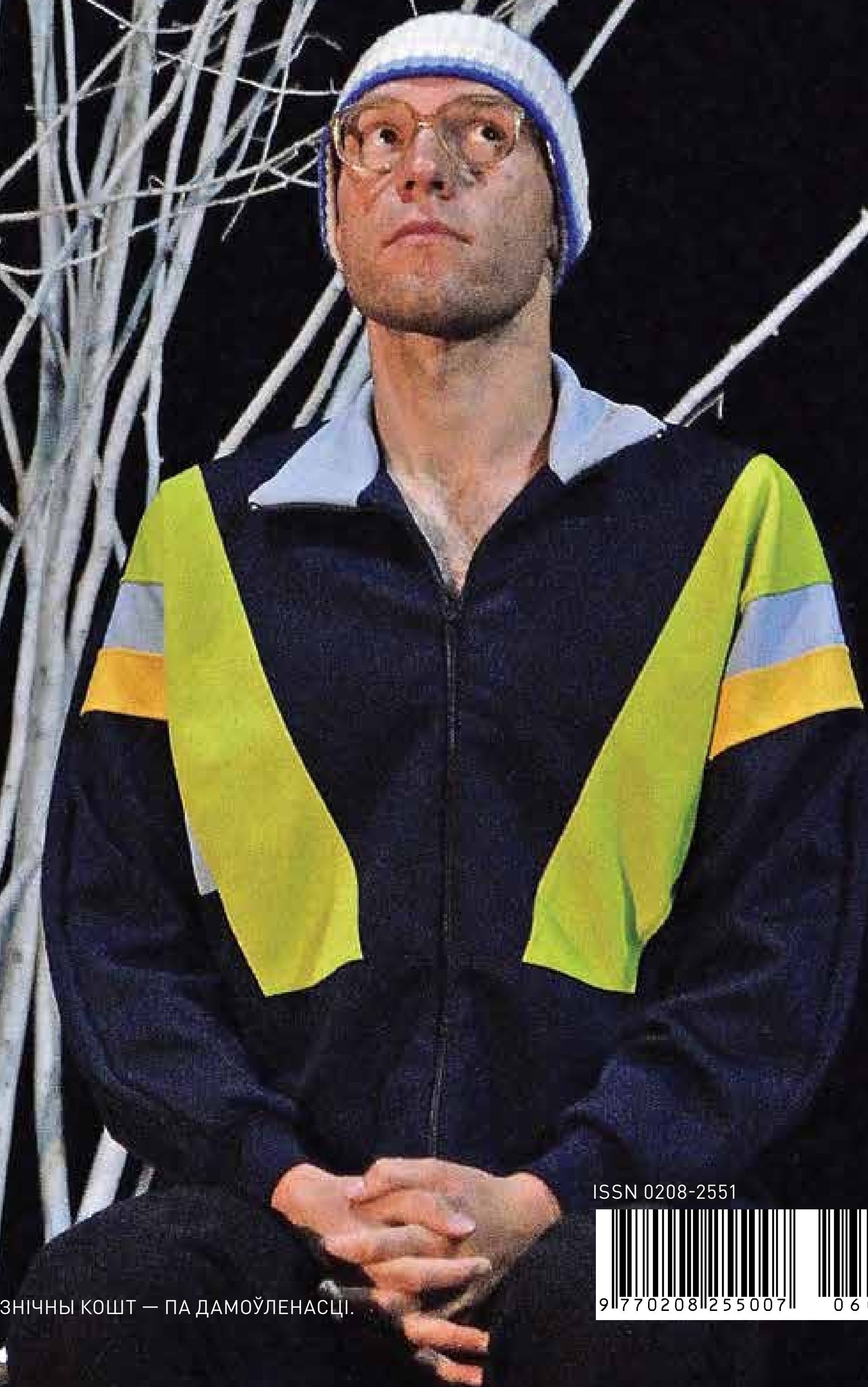
6, 7. Шрыфт Cymru Wales Sans у айдэнтыцы Уэльса.

9. Сімвалы для спалучэння літар «дж» і «дз», якія прапаноўваў увесці Уладзімір Дубоўка.

10. Вершаваная паэма Уладзіміра Дубоўкі «Браніслава». Часопіс «Узвышша», №4, 1929.

Апавяданні Васіля Шукшына зрабіліся падставай для чэрвеньскай прэм'еры спектакля «Ахвота жыць!» Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра. Іх гуманістычныя ідэі, філасофскія пытанні і шмат вострых надзённых выказванняў пасуюць сучаснай сцэнічнай мове рэжысёркі Камілі Хусаінавай.

Андрэй Корзан (Сяргей Юр'евіч). Сцэна са спектакля «Ахвота жыць!». Фота Наталлі Росінавай.



ISSN 0208-2551

9 770208 255007 06020

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.